إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

التناص القرآنی فی الشعر العراقی المعاصر؛ دراسة ونقد

علی سلیمی*
عبدالصاحب طهماسبی**

الملخص

لقد تطور الشعر العربی الحدیث وتزین بأنواع التّناصّ، منها الأسطوری والتاریخی والدّینیّ. إنّ کثرة استخدام هذه الظاهرة، وخاصّة ما یسمّی منه بالتناص القرآنی تقتضی دراسته دراسة نقدیة لإیضاح مواطن الجمال والقبح فیها ولتحدید إطار لها. للتناص القرآنی، نظراً لتعامل الشاعر مع القرآن والأخذ منه، أشکال مختلفة، منها: التناص الشکلی (الکامل، أو الجزئی)، الإشاری والامتصاصی، ولکل منها جوانب سلبیة وإیجابیة، فبعضه رائع وجمیل، لأنّه یزداد الشعر به روعة ورونقاً؛ وقسم منه ضعیف ورکیک، لأنّه لایتناسب وشأن القرآن السامی. والملاحظ أنّ التناص الشّکلیّ بنوعیه الکلی والجزئی أکثر تعریضا للنص القرآنی للتحریف والزلل وهو أشد حاجة إلی النّقاش والبحث، بینما أنّ الامتصاصیّ والإشاریّ منه أقل تعرضا للمزالق والأخطاء، وهو الذی یمنح الشعر فنیة وجمالا.هذه الدراسة تتناول نماذج من التناص القرآنی فی الشعر العراقی المعاصر برؤیة نقدیة.

الکلمات الدلیلیة: التّناصّ القرآنی، نقد التناص، التناص الشکلی، التناص الإشاری، التناص الامتصاصی، الشعر العراقی المعاصر.

*. أستاذ مشارک بجامعة رازی، کرمانشاه، إیران. Salimi1390@yahoo.com
**. طالب الدکتوراه بجامعة رازی، کرمانشاه، إیران.
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. مهدی ناصری

تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش   تاریخ القبول: ١٣٩١/٢/٣١هـ. ش

المقدمة

لقد تطوّرت ظاهرة التّناصّ، وخاصّة التناص القرآنيّ في العصر الحديث، وأحرزت منزلة رفيعة في الأدب المعاصر؛ فقد استخدمه أغلب الشّعراء العرب، منهم شعراء الرّافدين كعنصر فني، وذلك لأهمية ما في القرآن من دلالات عميقة ومضامين سامية، فتعدّدت القصائد المتناصّة معه وتنوّعت إشاريا، ولفظيّا، وشكلياً، وإيحائيّاً، ودلاليا على شكل اجترار وامتصاص وحوار، فكلّ شاعر أخذ من القرآن واستفاد منه حسب ذوقه وفكرته.

إنّ كثرة استعمال هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر تدلّ دلالة واضحة على أهميتها وتقتضي دراستها، كما أن ظهور الجوانب السلبية فيها تقتضي ضرورة البحث فيها ودراستها دراسة نقدية لتقييم الجهود المتناصة مع القرآن من قبل الشعراء، وتحديد أشكالها المختلفة حسب التزامها بالأصول العامّة. وأوّل ما يجب القيام به في هذا المجال، هو وضع إطار له لمعرفة المحاولات الشعرية المتناصة مع القرآن الكريم. لقد تحقّقت في السنوات الأخيرة دراسات واسعة حول ظاهرة التّناصّ القرآني وتطوّرها، ولكنها قلّما عالجت قضية التناص برؤية نقدية. وفي هذا المجال بعض الأسئلة، لابدّ من الإجابة عنها، منها:

- ما هي النماذج للتناص الإيجابي والسّلبي؟
- ما هي الخطوط الحمراء في التّناص القرآني لرعاية كرامة القرآن الكريم ومكانتها؟
- ما أفضل أنواع التّناصّ القرآنيّ وأقلها تعرضا للمزالق والأخطاء؟

التّناصّ القرآنيّ

"التناصّ" أو "تداخل النصوص" كما هو معروف، هو استخدام النصوص التراثية المختلفة من قبل الشاعر أو الأديب بشكل فني لإغناء النصّ الشعري، وهو الذي يمنح النصّ ثراء وروعة. يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التي يهتمّ بها الشعراء المعاصرون اهتماماً بالغاً. مصطلح التناص مصطلح حديث في الآداب العالمية، ولكنّ الباحث في المؤلفات النقدية العربية القديمة يلاحظ أشكاله المختلفة ذات تسميات أخرى كـ"السرقة والاقتباس والمعارضة والتلميح"، فكلّ هذه المصطلحات القديمة تكاد

تقترب من المصطلح الحديث.

يعدّ النص القرآنی مصدراً غنياً للتناص وللإلهام الشعری علی مستوی الدلالة والرؤية و«ذلک أنَّ استحضار الخطاب الدينی فی الخطاب الشعری المعاصر، يعنی إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآنی، وقداسته وإعجازه.» (جربوع، ٢٠٠٢م: ١٣٤) ومن أجل تسهيل التّقييم والحكم، والتّمييز بين الجيد والرّدة وكشف مواطن الجمال والقبح ووصولا إلی بلورة رؤية منهجية وكذلک لصيانة المتناصّين مع القرآن الكريم من المزالق والزّلل، فمن الضّروری الإشارة إلی أصول ثابتة متّفق عليها ووضع إطار مُحَدَّد، منها:

١. الحذر من إرادة التحدی لنص القرآن الشكلی

٢. الحرص علی نسبة القرآن إلی الله تعالی، والإيمان بذلک إيمانا لايتخلله شک

٣. الحذر من الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلی عند استخدام الآيات

٤. الاحتفاظ بالقرآن الكريم مكانته وكرامته، واجتناب السّباب وبذة الكلام وما شاكله

٥. عدم استخدام النص القرآنی لغاية تخالف معناه السامی

٦. أن يعد الاقتباس ضرورة فنيّة يزداد الشعر به جمالاً ورونقاً

٧. ألاَّ يأتی التناص فی إطار يصادم عقيدة المتلقی الدينية

٨. رعاية الاحترام والتقدير لكلام الله واستلهام القرآن فی الموافقة والتأييد، وعدم اللجوء إلی الاقتباس فی مواقف توحی بالامتهان أو السخرية أو التَّمرد

وبما أنّ الشعراء مختلفون فی كل شیء، وكما جاء فی القرآن الكريم: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِی كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ (الشعراء: ٢٢٥)، فإنّهم فی تناصهم القرآنی أيضاً يذهبون طرقاً شتّی؛ لذلک فمن الضروری عند دراسة شعرهم فی هذا المجال رعاية جانب الإنصاف والحذر أكثر من المجالات النقدية الأخری، لأنّ بعض الشعراء خاصة المؤمنين والملتزمين منهم لايرومون التّحدّی لكتاب الله تعالی والمساس بقداسته، ولكن قد يبدو فی شعرهم، من غير قصد، بعض الجوانب السلبية فی التناص القرآنی.

التّناصّ الشكلی الكامل

فی هذا النوع من التّناصّ يستخدم الشاعر الآية الشريفة بكاملها، وذلک بعد تغيير بنيویّ يجريه فی الشّكل والدّلالة، وهو وضع نصّ مستقلّ ومتكامل بذاته فی نصّ لاحق، بعد اقتطاعه من سياق نصّ غائب، وذلک بعد التّغيير أو التّحوير الذی أجراه فی بنيته الأصلية، بالزّيادة أو النّقصان، التّقديم أو التأخير، الحذف أو الإضافة، سواء أ كان هذا التّغيير بسيطاً أم معقّدا. فعلی سبيل المثال يقول أحمد مطر فی قصيدة الدّولة. (مطر، لافتات٥، ١٩٩٤م: ٧٥)

قالَت خَيبَر/ شِبران... وَلا تَطلُب أكثَر/لا تَطمَعْ فِی وَطَنٍ أكبَر/ هذا يكفِی../ الشُّرطَةُ فِی الشِّبرِ الأيمَن/ والمَسلَخُ فِی الشِّبرِ الأيسَر/ إنّا أعطَيناکَ " المخفَر"/ فَتَفَرّغ لِحَماسَ وانحَر/ إنّ النَّحرَ عَلَی أيدِيکَ سَيغدُو أيسَر.

يقصد الشّاعر بخيبر اليهود الّذين لايعطون إلّا شبرين من فلسطين المقدّسة، والمعطاة هی الدّولة الفلسطينية بعد تهديدها أن لاتطمع بأكثر من شبرين وتجاه هذا العطاء البخس، عليها أن تطارد حماس لأن النّحر علی أيديها أيسر. يغير الشاعر ههنا معنی الآية تماماً فی شكل حوار. فهو عند قوله: «إنّا أعطيناک المخفر، فتفرّغ لحماس وانحر»، يغير الآية ويأتی بما يعادلها فی الوزن والجرس والنّغم والشّكل، فيأتی بكلمة المخفر بدل "الكوثر" وتفرّغ لحماس بدل "فصلِّ لربّک"، أيجوز للشاعر مثل هذا التّلاعب فی صياغة الآيات؟

وفی ما يلی تناص قرآنی آخر لأحمد مطر، هو أكثر تحريفاً للآيات القرآنية ولمعناها السامی وأعظم بشاعة، فعندما غضب الشاعر علی الحكام الخونة، يقول فی قصيدة "وصايا البغل المستنير" (مطر، المصدر نفسه: ٧٦-٧٧):

"قالَ بَغْلٌ مُسْتَنيرٌ واعِظاً بَغلاً فَتِيا/ يا فَتَی اصْغِ إلَيا/ إنّما كانَ أبُوکَ امْرَأ سَوءٍ/ وكذا أمُّکَ قَدْ كانَتْ بَغِيا/ أنْتَ بَغْلٌ/ يا فَتَی.. والبَغْلُ نَغَلٌ/ فاحذَرِ الظَّنَّ بِأنّ اللهَ سَوّاکَ نَبيا/ يا فَتَی.. مِنْ أجْلِ أنْ تَحْمِلَ أثْقالَ الوَرَی/ صَيرکَ اللهُ قَوِيا/ .../ تَعِش بَغلا/ وإلا/ رُبّما يمسَخُکَ اللهُ...رَئيساً عَرَبيا.

والملاحظ أنّ الشّاعر فی هذا التناصّ يستهزئ بحكّام العرب الخونة بكلّ طاقاته الفنّية ومقدرته الشعرية، ولكن هل يسمَحُ له أن يعامل الآية هذه المعاملة؟

الآية: ﴿ما كانَ أبُوکِ امْرَأَ سَوْءٍ وَما كانَتْ أُمُّکِ بَغِياً﴾ (مريم: ۲۸)

فيحوّله: بـ «إنّما كانَ أبُوکَ امْرَأَ سَوْءٍ- وكذا أمّکَ قَدْ كانَتْ بَغِياً» وأسوء شیء هنا هو نقل الكلام عن لسان بغل ينصح بغلاً آخر، لقد غير الشاعر معنى الآية تماماً فی حوار مبتذل لايزيد شعره فنيةً وجمالاً ولايراعی فيه قداسة القرآن وشأنه السامی. أ ليس هذا ضعفا فی الشعر وفی التناص القرآنی؟

والتناص الثّالث لأحمد مطر أيضاً فيه ضعف وركاكة، حيث نصب حاكم عربیّ نفسه إلهاً لشعبه، فيقول:

''فبأیّ آلاء الشعوب تكذّبان''/ غَفَتِ الحَرائِق/ أسْبَلَتْ أجْفانَها سُحُبُ الدّخانْ/ الكُلُّ فانْ/ لَمْ يبْقَ إلا وَجْهُ ''رَبّکَ'' ذِی الجَلالَةِ واللّجانْ/ ولَقَدْ تَفَجّرَ شاجِبا/ ومُنَدّدا/ ولَقَدْ أدانْ/ فَبِأیّ آلاءِ الوُلاةِ تَكَذّبانْ/ ولَهُ الجَوارِی الثّائراتُ بِكُلِّ خانْ/ ولهُ القِيانْ/ ولَهُ الإذاعَةُ/ دَجَنَ المِذْياعَ عَلّمَهُ البَيانْ/ الحَقُّ يرْجِعُ بِالرّبابَةِ والكَمانْ/ فَبِأیّ آلاءِ الوُلاةِ تُكَذّبانْ!. (مطر، لافتات ۱، ۱۹۸۷م: ۱۵۱-۱۵۳)

لأنّ الشاعر ينسب الصّفات العليا الإلهية للحاكم المتألّه المستبدّ بالشّعب، فی طبيعة الحال، تتغير الصّفات الحميدة إلى رذائل. وهذا تغيير جذری حواری وشكلی مخالف لظاهر الآيات. فيقول:

«دجن المذياع علّمه البيان» بدلاً من قوله تعالى: ﴿خَلَقَ الإنْسانَ، عَلَّمَهُ البَيان﴾ (الرحمن: ۳-٤)

و«فبأیّ آلاء الولاة تكذّبان» بدلاً من قوله: ﴿فَبِأیّ آلاءِ رَبّكُما تُكذّبان﴾ (السورة نفسها: ۱۳، ۱٦،۱۸، و...)

«وله الجوارى الثائرات بكلّ خان» بدلاً من قوله: ﴿ولَهُ الجَوارُ المُنْشَئاتُ فِی البَحْرِ كَالأعْلام﴾ (السورة نفسها: ۲٤)

«والكلّ فان، لم يبق إلا وجه ربّک ذی الجلالة واللجان» بدلاً من قوله: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيها فانٍ، ويبْقَى وَجْهُ رَبِّکَ ذُوالجَلالِ والإكْرام﴾ (السورة نفسها: ۲٦-۲۷)

يعدّ هذا كلّه نوعاً من التّلاعب بالآيات وليس فيه جمال فنی للشعر والأدب.

يقول الشاعر فی قصيدة «بلاد ما بين النحرين» (مطر، لافتات ٤، ۱۹۹۲م: ۱٦۲):

وقِيلَ لَهُمْ: كَمْ لَبِثْتُمْ؟/ فَقالُوا: مِئاتِ القُرُونْ/ أنُبعَثُ ؟/ قالَ الّذى عِندَهُ العِلْم:/ بَلْ قَدْ لَبِثنا سِنِينا/ وما زالَ أوْلادُ أمّ الكَذا يحكُمُونْ/ ومادامَ «بَعثٌ»...فَلا تُبعَثُونْ.

يستلهم الشاعر النّصّ من الآية الكريمة: ﴿قال قائلٌ منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾ (الكهف: ١٩)، فيغيرها بالضّبط بشكل حوار، بعد أن يسمّى القصيدة بأجمل عنوان لوقوع العراق فى فخّ حربين ضدّ ''ايران والكويت''، فيستعيض كلمة ''النّحرين'' بدل الحربين ليشرح الحالة المأساوية للشّعب العراقى آنذاک. (ميرزايى، ١٣٨٨ش: ١٦) وهل يجوز للشاعر اقتران العبارة القرآنية: ''كم لبثتم'' بالسّباب: ''أولاد أمّ الكذا''؟ لقد استحيى الشّاعر نجابةً فلم يذكر نصّ السباب!

يأتى الدّور لنقد التناص القرآنى لشاعر عراقى آخر هو ''الأديب كمال الدّين''. فى البداية نقرأ ما هو فى قصيدته ''إشارة الفجر'' (موقع أديب):

لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَحْمُومَ عَلَى جَبَلٍ لِلْغِيرَةِ والشّمْسِ/ لَرَأيتَ الماءَ سَعيداً../ والطّيرَ يغنّى شَيئاً/ عَنْ ذاكِرَةِ العُشْبِ/ لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ الأسْوَدْ/ عَلَى وَطَنٍ لِلْحُبّ/ لَرَأيتَ الزّهْرَ الدّافِقَ ينْمُو../ يلْتَفُّ عَلَى الجَسَدَينِ وَحِيداً/ ويمْشطُ شَعْر القَلْبْ/ بِأصابعَ مِنْ نَدَمٍ أخْضَرْ/ ويمْشطُ شَعْرَ القُبُلاتِ/ بأصابع منْ بَلّورْ/ لَدنٍ أزْرَقْ/ لَو أنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَسْجُونَ عَلَى أرْضٍ/لاتَنْمُو فِيها الخَيبَةُ والصّحْراءْ/ لَرَأيتَ الأقمارَ تجىء../ الأبوابَ البَيضاءَ تَقُومُ عذارَى/ لَرَأيتَ الفَجْرَ عَجِيباً../ يحْكِى بِرَنِينِ الماء/عَنْ خَفقِ الحُبِّ وفاكِهَةِ الله.

ثمّ نقرأ فى قصيدته ''إشارة الرّؤيا'' (موقع أديب):

الرّحْمن/ خَلَقَ الإنْسان/ عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلَمْ../ عَلّمَهُ ما كانَ يكُون/ ما لَمْ يكُ فِى الحُسْبانْ.

فى الشعر تناصّ مع سورة الرّحمن، لكنّ فيه سلبيات بلاشکّ. منها: أن القارئ لايعرف للمرّة الأولى أىّ مفردة أو تركيبة تختصّ بالقرآن الكريم لعدم اختصاصها، فيقول مثلاً: «عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلمْ» بدلاً من الآية الكريمة: ﴿عَلّمَ الإنْسانَ ما لَمْ يعْلَمْ﴾ (العلق: ٥) والآية الأولى هى ''الرّحمن'' نراها كما هى، أمّا الآية الثّالثة ''خَلَقَ الإنْسان''، تأتى بعد حذف آية ''علّم القرآن'' وفى السطر الرّابع يذكر ''ما كانَ يكُون'' بدل ''البيان''؛ إذا قد

خلط الشّاعر بين الآيات فينقل الآية الأولى والثّالثة، ويغير الرّابعة و... هذا بالإضافة إلى نقل مفردة ''حسبان'' من الآية الكريمة ''الشّمسُ والقَمَرُ بِحُسبان'' والملاحظ أنّ فی القصيدة تناصّ آخر مع سورة الحشر: ﴿لَو أَنْزَلْنا هذا القُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيتَهُ خاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْيَةِ الله﴾ (الحشر: ٢١)

إنّ الشاعر قد جاء بأسلوب قرآنیّ فی شعره على صيغة الشّرط بأداة ''لو''، واستعمال عبارة ''أنزلنا هذا'' باعتبار فعل الشرط، ثمّ ذكر جواب الشّرط بنفس المفردة ''لرأيت'' مع حذف الضّمير، ومن بعده يغير ويضيف ما يشاء من كلمات. بدايةً يسأل المتلقّی ما هو مرجع الضّمير فی ''أنزلنا'' فی هذا الشعر؟ إنّ مرجع الضّمير ''نا'' فی الآية يعود إلى الله سبحانه وتعالى وقد جاء بصيغة الجمع إمّا احتراماً وإجلالاً له أو باعتبار العرش الإلهی وعظمته بالإضافة إلى جموع الملائكة، أو غير ذلک كما جاء فی التّفاسير، ولكن لمن يعود الضّمير ''نا'' فی هذه القصيدة؟

نكتفی بهذا القليل من التناصات السلبية فی الشعر العربی المعاصر التی يجب نقدها ودراستها دراسة مفصلة. وفی مقابل هذه النماذج، فإنّ للتّناصّ القرآنی نماذج إيجابية كثيرة فی الشعر العربی المعاصر، ههنا نذكر قليلاً منها:

أوّلها لأحمد مطر، عندما يستمدّ من القرآن الكريم ويذكّر القانون العامّ لكلّ جبّار عنيد يحارب الإسلام والأمّة الإسلامية بأنّ مصيره المحتوم هو التّباب والهلاک مهما تجبّر وتكبّر؛ فهو القائل فی قصيدته ''قلّة الأدب'' (مطر، لافتات ١، ١٩٨٤م: ١١):

قَرَأتُ فِی القُرْآنْ:'' تَبّتْ يدا أَبِی لَهَبْ''/ فأعْلَنَتْ وَسائلُ الإذْعانْ/ أنّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَبْ/ أحْبَبْتُ فَقْری ولَمْ أزَلْ أتْلُو:/'' وتَبْ''/''ما أغْنَى عَنْهُ مالُهُ وما كَسَبْ''/ فَصُودِرَتْ حَنْجَرَتِی/ بِجُرْمِ قِلَّةِ الأدَبْ/ وصُودِرَ القُرْآن/ لأنّهُ... حَرّضَنِی عَلَى الشَّغَبْ!

فی هذه الأبيات يذكر الشّاعر الآيات كما هی، دون أیّ تغيير أو تحريف، وهی تحمل دلالاتها بالضّبط وبطبيعة الحال تترک فی طياتها أثرا بالغا ، علماً بأنّ لأبی لهب صورة سلبية؛ فهو جبّار ومصيره الفشل والخذلان أمام الأمّة، مع امتلاكه وسائل الكبت.

وفی قصيدة أخرى يحاول أحمد مطر الاستمداد من القرآن الكريم عندما يقف على أطلال بيروت بعد الدّمار القادم من تحالف اليهود وحكام العرب؛ فيقول فی قصيدة

''كلمات فوق الخرائب'' (مطر، المصدر نفسه، ٩٦-٩٧):

قِفُوا حَوْلَ بَيرُوتْ/ صَلّوا عَلَى رُوحِها واندُبوها/ لِكَى لاتُثِيرُوا الشُّكوكْ/ وسُلّوا سُيوفَ السّبابِ لِمَنْ قَيدُوها/ ومَنْ ضاجَعُوها/ ومَنْ أحْرَقُوها/ لِكَى لاتُثِيرُوا الشُّكُوكْ/ ورُصّوا الصُّكوكْ/ عَلَى النّارِ كَى تُطْفِؤوها/ ولكِنْ خَيطُ الدّخانْ/ سَيصْرِخُ فِيكُمْ دَعُوها/ ويكْتُبُ فَوْقَ الخَرائِبْ:/''إنّ المُلوُكَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها''!.

استلهم من الآية الكريمة: ﴿إنّ الملوک إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلّةً وكذلک يفعلون﴾ (النّمل: ٣٤) يأتى الشّاعر بالآية الكريمة دون أى تغيير يحرّض بها مشاعر الجماهير المضطهدة لإدانة مسببى الخرائب وعملائهم بعد أن ينقلها بعبارة: ''ويكتب فوق الخرائب'': «إنّ المُلوُکَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها.»

التّناصّ الشكلى الجزئى

وهو وضع عبارات أو جمل أو تراكيب جزئية غير مكتملة فى نصّ لاحق، متقطّعة من نصّ غائب، قائم على اقتباس بعض المفردات أو الكلمات أو أشباه الجمل أو الجمل غير التّامّة. وبالتّأكيد هناک فرق بين إيراد نصّ قرآنىّ بكامله وبين إيراد أجزاء أو كلمات متناثرة منه. فعند إيراد آية أو عبارة تركيبيّة منها، يجب أن نضعها بين قوسين ليتضح للقارة أنّها مقتبسة من القرآن الكريم، وذلک عندما تخدم السّياق الأدبى بدلالة جديدة ومعنى مبتكر دون الإساءة فى توظيف النّصّ القرآنىّ ودون المساس بكرامته وقدسيته. لذلک يجب رعاية أصول النّصّ المقدّس والالتزام بمضمونه السّامىّ. منها ما يقول البياتى فى قصيدة "النّبوءة" (الدّيوان،١٩٩٠م: ٢/٢٠٠):

عِندَما ينفَخُ فِى الصُّورْ، ولايستَيقِظُ المَوتَى وَلا يلْمَعُ نُورْ/ ويصِيحُ الدِّيکُ فِى أطلالِ أورْ/آه! ماذا لِلْمُغنّى سَأقُولْ؟

فى هذا المقطع يجتزة الشّاعر تركيباً من الآيتين الكريمتين: ﴿ولَهُ المُلْکُ يوْمَ ينْفَخُ فِى الصُّور، عالمُ الغَيبِ وَالشّهادَةِ وهو الحَكِيمُ الخَبِيرُ﴾ (الأنعام: ٧٣)، و﴿ونُفِخَ فِى الصُّورِ فَإذا هُم مِنَ الأجداثِ إلَى رَبِّهِم ينسَلونَ﴾ (يس: ٥١)

فيوظّف الشاعر ''النّفخ فى الصّور'' مع لمعان النّور للتعبير عن الثّورة، حيث ينهض

الكلّ للثورة ولكنّ البعض يتقاعسون ولاينهضون؛ وعندما يشعر بخيبة الأمل عندئذ لايعرف ماذا سيقول للمغنّى الشّاعر، ودلالياً يجعل هذا التّناصّ رمزاً للقيام بالثّورة. وبهذا يقلب الشّاعر المشهد الدّرامى إلى شكل حوار دلاليا. والملاحظ فى هذا التّناصّ أنّه يذكر جزء من الآية الكريمة دون وضعها داخل قوسين، ومن ثمّ يجعل القافية حرف الرّاء المقتبس منها، وبهذا يبدّلها إلى صياغ شعرىّ.

وأمّا الثّانية فيتناصّ مظفّر النّواب فى ''قصيدة من بيروت'' مع الآية الكريمة، فيوظّفها توظيفاً حسناً دلالياً لايقصد إلّا الجدّ فى المعنى المقصود، وذلك إشارة لمرور مذابح صبرا وشتيلا:

جاءَ جُنْدُ سُلَيمان/ أيها النَّمْلُ فَادْخُلُوا لِمَساكِنِكُمْ/ مِنْ هُنا مَرَّ وَجْهُ المَذابِحِ فَاشْتَعَلَتْ هُدْنَة(موقع فخاخ الكلام)

يتناصّ الشاعر مع الآية الكريمة: ﴿..يا أيها النّمْلُ ادْخُلُوا مَساكِنَكُمْ لايَحْطِمَنّكُمْ سُلَيمانُ وَجُنودُهُ..﴾ (النّمل: ١٨) إنّه يذكر العبارة ''أيها النَّمْلُ'' خارج قوسين بحذف ''يا''، ويضيف الفاء إلى المفردة ''ادخلوا'' واللام إلى ''مَساكِنِكُمْ'' فتتغير البنية القرآنية إلى شكل قرآنى متغير. وبهذا نرى أنّ هذا النّوع من التّناصّ أيضاً لايخلو من ملاحظات نقدية.

ومن هذه النماذج الإيجابية ما نراه عند البياتى، عندما يقول فى قصيدة له:

القَمَرُ الأعمَى بِبَطنِ الحُوت/ وأنتَ فِى الغُربَةِ لاتَحيا ولاتَموت (البياتى، ١٩٩٠م: ٢٢٢/٢)

يسترفد الشّاعر من القرآن الكريم لتجربته فى الغربة التى يعانى فيها الويلات، فيتناصّ مع الآية الكريمة:

﴿إنّهُ مَن يأتِ رَبّهُ مُجرماً فَإنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لايُموتُ فِيها ولايحيا﴾ (طه: ٧٤)

فنلاحظ فى المثال رعاية كافّة الشؤون الأخلاقية للقرآن الكريم ورعاية قدسيته مع ذكر أجزاء منه. والأفضل من ذلك ما جاء به أحمد مطر، وهو صورة إيجابية تماما فى هذا النّوع حينما يتناصّ فى قصيدة ''الخلاصة'' (موقع منتديات الهامل)، فيقول:

أنا لا أدعُو/...إلَى غَيرِ السّراطِ المستَقِيمْ/ أنا لاأهجُو/ سِوى كُلّ عُتُلٍّ وزَنِيمْ/ وأنا

أَرْفُضُ أَنْ/تُصْبِحُ أَرْضُ اللهِ غابَةَ/ وأَرَى فِيها العِصابَة.

فيه تناص مع آيتين: ﴿اهدنا الصّراط المستقيم﴾ و﴿ولاتُطِع كُلَّ حَلّافٍ مَهِين، هَمّازٍ مَشّاءٍ بِنَمِيم، مَنّاعٍ لِلخَيرِ مُعتَدٍ أثِيم، عُتُلٍّ بَعدَ ذلِکَ زَنِيم﴾ (القلم: ١٣) فالشاعر أغنى قصيدته دلالةً بعد توظيفه معنى الآيتين الكريمتين فى محلّه محقّقاً فيه الهدف المنشود.

التناص الإشارى

يخيل للمرء أنه التّناصّ الأفضل، حيث يُصانُ فيه الشّعر من التّلاعب بالآيات وهو بالطّبع بعيد عن التّحدّى للقرآن، مع احتفاظه بجوهر الدّلالة عن طريق الإشارة المركّزة بالاعتماد على لفظة واحدة أو اثنتين غالبا. كما أنه يتميّز بالقدرة الكبيرة على التّكثيف والإيجاز مع الدّقّة فى التّعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة مشاعر المتلقّى. وإليک نموذجا لهذا النّوع من قصيدة «عذاب الحلّاج» للبياتى:

صَمتُکَ بَيتُ العَنْکَبُوت، تاجُکَ الصّبارْ. (البياتى، ١٩٩٠م: ٩/٢)

الحديث عن مفردة العنكبوت وهى صورة البيت الواهن المستحضرة من الآية الكريمة:

﴿مَثَلُ الذّينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللهِ أَوْلِياءَ كَمَثَلِ العَنْکَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيتاً وإنَّ أَوْهَنَ البُيوتِ لَبَيتُ العَنْکَبُوتِ لَو كانُوا يعْلَمُونَ﴾ (العنكبوت: ٤١)

فعندما تردد الحلّاج فى التخلّى عن الفقراء أو مساندتهم، بدأ الشّاعر يصف موقفه هذا المتمثّل فى الصّمت ببيت العنكبوت؛ وهو تناص وفيه تشبيه رائع.

كما يقول البياتى فى قصيدته ''سفر الفقر والثّورة'':

أَتَنْطِقُ هذهِ الصّخْرةُ؟/ وتَفْتَحُ فِى غَدٍ فاها/ ويجْرِى الماءُ مِنْها قَطْرَةً قَطْرَة/ وتَنْبُتُ فَوْقَها زَهْرَة. (المصدر نفسه: ٤٨/٢)

من البديهى أنّ هذا النّصّ الشعرى يستدعى الآية الكريمة التى تشير إلى حصول بنى إسرائيل على الخيرات بعد الجدب والجفاف، وذلک بعد تفجير الحجر على يد موسى وهى: ﴿وإذ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ، فَقلنا اضْرِبْ بِعَصاکَ الحَجَرَ، فانْفَجَرتْ مِنْهُ اثنتا عَشرَةَ عَيناً، قَدْ عَلِمَ كُلّ أناسٍ مَشْرَبهُمْ﴾ (البقرة: ٦٠)

يتساءل الشّاعر نفسه ويخاطب الشّعب المضطهد الصّامت ويحرّضه على الثّورة آملاً

بأن يجری الماء وتخضرّ الأشجار وتنبت الأزهار، كما يرسم الصّورة نفسها فی مشهد عاطفیّ آخر فيقول فی قصيدة ''الحجر'':

اللّيلُ طارَ، طالتِ الحياة/ أينَ يا رَبّاهْ!/ شَمْسُکَ! تُحْيی الحَجَرَ الرَّمِيمْ/ وتُشْعِلَ الهَشِيمْ. (المصدر نفسه: ۸۱/۲-۸۲)

يشير البياتی إلی حالة الجدب والعقم والتّقاعس الذّی يسيطر علی المجتمع لعدم وجود الخصب (الثّورة) ممّا يضطرّ الشّاعر الی أن ينتظر المعجزات الإلهية، وذلک بتوظيف مفردة ''رميم'' بالإضافة إلی الاحتفاظ بمعنی الآية الكريمة: ﴿وضَرَبَ لَنا مَثَلاً، ونسِیَ خَلْقَهُ، قالَ مَنْ يحْيی العِظامَ وهِیَ رَميم﴾ (يس: ۷۸)

ويسمّی الشاعر العراقی ''حازم رشک التّميمی'' ديوانه ''ما رواه الهدهد''، العنوان الذی يحوی مفردة ذات مجال تناصّی، وهی الهدهد. فيقول فی قصيدة ''لوّح إلی الأثداء'' (موقع منتديات مكتبتنا العربية):

كُنّا صِغارا/ ما انْتَظَرْنا هُدْهُدا/ يَأتِی مِنَ المَجْهو لِ بِالأنْباء.

فيذكر الشّاعر مفردة الهدهد مستوظفاً الآية حتّی يعرف ما هو مجهو ل بالتّناصّ مع الآية الكريمة:

﴿وتَفَقَّدَ الطَّيرَ فَقالَ ما لِی لا أرَی الهُدْهُدَ أمْ كانَ مِنَ الغائبِينَ﴾ (النّمل: ۲۰)

وأحمد مطر عندما يذكر لفظة ''قابيل''، ينقل لنا قصّته مع أخيه فی قصيدته ''الفتنة اللقيطة'' (مطر، ۱۹۹٦م: ۱۵) قائلاً:

اثنانِ لاسِواكُما، والأرضُ مِلْکٌ لَكُما/ لَوسارَ كُلُّ مِنْكُما بِخَطوَهِ الطَّويلْ/ لَما التَقَتْ خُطاكُما إلّا خِلالَ جِيلْ/ فَكَيفَ ضاقَتْ بِكُما فَكُنْتُما القاتِلَ والقَتيلْ؟/ قابيل..يا قابيل!!!/ لَو لَمْ يجِة ذِكرُكما فِی مُحكَمِ التَّنزِيلْ/ لَقُلْتُ: مُستَحِيلْ!/ مَنْ زَرَعَ الفِتْنَةَ ما بَينَكُما/ ولَمْ تَكُن إسْرائيلْ!!.

يخاطب الشّاعر قابيل ويتساءل منه سبب الصّراع مع أخيه بالرّغم من سعة الأرض وكِبَر مساحتها كضمان للسِّلم والأمان وبالرّغم من غياب إسرائيل آنذاک حيث يحسبها الشاعر أساس كلّ بلية أرضية ويدّعی أنّها أمّ المصائب، وبهذا يستنكر إسرائيل بشدّة ويدينها. ثم نلاحظ فی المثالين السّابقين اتّخاذ موضع الجدّ فی الدّلالة، وذلک دون تلاعب

بشكل الآية الكريمة أو المسّ بقداستها.

ويقول مظفّر النّوّاب فی ''قصيدة من بيروت'' (موقع فخاخ الكلام):

آه يعْقُوب.../ راقِبْ بَنيکَ فَما افْتَرَسَ الذِّئْبُ يوسُفَ/ لكِنَّهُ الجُبُّ..../ آه مِنَ الجُبِّ فِیْ الأمَّةِ العَرَبِيةِ آه.../ ها قَدْ واقَفَ فِی العَراءِ أدْوَنُهُم/ حَطَّمُوا رَقْمَاً فِیْ الخِيانَة.

وهو تناصّ مع الآيتين الكريمتين:

﴿قالَ قائلٌ مِنْهُم لاتَقْتُلُوا يوسُفَ وألْقُوهُ فِی غَيابة الجُبِّ يلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيارَةِ إنْ كُنْتُم فاعلينَ﴾ (يوسف: ١٠) و﴿قالُوا يا أبانا إنّا ذَهَبْنا نَسْتَبِقُ وتَرَكْنا يوسُفَ عِنْدَ مَتاعِنا، فَأكَلَهُ الذِّئْبُ وما أنْتَ بِمؤمِنٍ لَنا ولو كُنّا صادقِينَ﴾ (السورة نفسها: ١٧)

فيشير إلی المفردات ''يعقوب، الذّئب، يوسف والجبّ''، ويوظّف الآيتين الكريمتين دلالياً فی هذا المشهد المروّع بأجمل صورة، يفضح فيها حكّام الأمّة العربية ويكشف أقنعة الخيانة عن وجوههم. والأخيرة للجواهری فی تناصه القرآنی، حيث يقول فی قصيدته: ″علی حدود فارس″ (الجواهری، ١٩٣٥م: ج١/ ١٨٦):

لَيسَ يقِی النَّفْسَ امْرُؤٌ مِنْ هوی/ إلّا إذا كانَ ″مِنَ المَوْتِ واق″

يشير الشّاعر فی هذا البيت إلی مفردة «واق» التی وردت فی الآيات الكريمة:

﴿وما لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الرّعد: ٣٤) و﴿ما لَکَ مِنَ الله مِنْ وَلِیٍّ ولا واقٍ﴾ (السورة نفسها: ٣٧) و﴿وما كانَ لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الغافر: ٢٢)

مع رعاية أسلوب النّفی؛ فيأتی بكلمة ''ليس'' بدل ''ما'' النّافية، ويهب للبيت معنی خلقيا غنياً يبدی فيه بأنّه غير مصون من الذّنب وهو حیّ. هذا تناص دون أی تلاعب بالبنية القرآنية أو المسّ بكرامتها.

التناص الامتصاصی

هو استلهام مضمون نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته وإعادته إلی صياغة جديدة فی نصّ جديد قد يكون من دون ذكر ألفاظ أو مفردات من النّصّ السّابق، بل بشكل امتصاص وتشرّب الفكرة أو المغزی، (حلبی، منتديات ستّار تايمز) وهو من أصعب أنواع التّناصّ وأعمقها حيث تظهر من خلاله مقدرة الشّاعر بتلاعبه فی اشتقاق المفردات لصنع لغة حديثة بدل اللّغة القديمة مع خلق مضمون فكریّ جديد. هذا النوع من التناص

أكثرها صيانة من المزالق حينما يكون قرآنياً بعيداً عن التّلاعب بالأسلوب والشّكل القرآنی. وخير نموذج له ما نلاحظه فی قصيدة "الحجر" للبياتی: (البياتی، ۱۹۹۰م: ۸۲/۲)

عَصا سُلَيمانَ عَلَى بلاطَةِ الزّمانْ/ وهو عَلَيها نائِمْ، مُتّكِئ، يقْظانْ/ ينْخرُها السّوسْ، فَيهوى مَيتاً رَمِيمْ.

فی هذه القصيدة يمتصّ الشّاعر معنی الآية الكريمة عندما تتحدّث عن قصّة "سليمان"(ع) حيث ظلّ واقفاً بعد فوته متّكئاً على عصاه إلی أن أتت دوابّ الأرض على عصاه:

﴿فَلَمّا قَضَينا عَلَيهِ المَوْتَ، ما دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إلّا دابَّةُ الأرْضِ، تَأْكُلُ مِنْسَأتَهُ﴾ (سبأ: ۱٤)

والملاحظ أنّ الشّاعر يمتصّ معنی الآية الكريمة ويصوغها فی مضمون فكریّ جديد، دون ذكر أية مفردة منها وذلک بتغيير المفردة القديمة "المِنْسَأة" إلی كلمة العصا وذكر سليمان صاحب القصّة. وبهذا يظهر البياتی استمرارية الموت من خلال غربته ونفيه. وقد يحصل التّناصّ الامتصاصیّ بتغيير مفردة قرآنية اشتقاقياً كما فی قصيدة "سارق النّار" للبياتی أيضا:

وسارِقُ النّارَ لَمْ يبْرَحْ كَعادَتِهِ/يسابِقُ الرّيحَ مِنْ حانٍ إلَى حانْ/ولَمْ تَزَلْ لَعْنَةُ الآباءِ تَتْبَعَهُ/ وَتَحْجُبُ الأرْضُ عَنْ مِصْباحِهِ القانی/ ولَمْ تَزَلْ فی السُّجُونِ السُّودِ رائِحَة/ وفی المَلاجِة مِنْ تاريخِهِ العانِی/ مَشاعِلُ كُلَّما الطّاغُوتُ أطْفَأها/ عادَتْ تُضِة عَلَى أشلاءِ إنسانْ. (البياتی، ۱۹۹۰م: ۱٤۱/۱)

نلاحظ أنّ التّناصّ الامتصاصی فی السّطرين الأخيرين مستلهم من الآية القرآنية:

﴿يريدُونَ أنْ يطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأفْواهِهِمْ، وَيأبَى اللهُ إلّا أنْ يُتِمَّ نُورَهُ، ولَو كَرِهَ الكافِرونَ﴾ (التّوبة: ۳۲)

عندما يقول: «كلّما أطفأها، عادت تُضئ»، دون ذكر أی مفردة سوى تغيير اشتقاقیّ واحد وذلک تغيير مفردة "يطْفِئُوا" إلى أطْفَأها، مع احتفاظه بالمعنى المنشود. فی هذه القصيدة "المضطهد والمنفیّ والمعذّب" هو البياتی الذی يحمل شعلة الحياة لينير البشرية متحدّياً الطّاغوت، مستمدّاً قواه من الإرادة الإلهية مستلهماً من الآية الكريمة: ﴿وَيأبَى

اللهُ إلّا أنْ يتِمَّ نُورَهُ﴾

وقد يحصل التّناصّ الامتصاصيّ بنقل جزء من الآية الكريمة كما فى قصيدة للسّياب (السّياب، ١٩٧١م: ٦٤٥):

أقضِى نَهارِى بِغَيرِ الأحاديثِ غَيرِ المنَى / وَإن عَسْعَسَ اللّيلُ نادَى صَدَى فِى الرِّياح / أبِى...أبِى، طافَ بِى وانثَنَى / أبِى...يا أبِى / وَيجْهَشُ فِى قاعِ قَلْبِى نُواحٌ / أبِى...يا أبِى.

يقوم الشّاعر بتحويل البنية القرآنية إلى بنية شعرية بصورة تقديم وتأخير، وذلك بتقديم الفعل ''عَسْعَسَ'' حتّى يغنِى السّامع عن زمن النّهار الذّى يشعر فيه بالغربة والنّاس مضطربون ومنشغلون بالقضايا اليومية ساهون عن السّياب الراقد فى إحدى مستشفيات لندن. وبهذا يمتصّ السّطر الثّانى من القصيدة قوله تعالى:

﴿واللّيلِ إذا عَسْعَسَ والصُّبْحِ إذا تَنَفَّس﴾ (التّكوير: ١٧-١٨)

يتّضح ممّا سبق أنّ التّناصّ الحسن يمكن أن يتحقّق فى جميع أنواعه اللّفظية أو الشّكلية ولايختص بشكل خاصّ من أشكاله الظاهرية ولكنّ بعضها أجمل وأحسن، كما أنّ بعضها أكثر تعرضاً للخطأ.

النّتيجة

يمكن القول بعد دراسة نقدية مجملة لعدد من قصائد شعراء العراق المعاصرين إنّ النّماذج المفضّلة للتناص القرآنى بالجزم والقطع، هما الامتصاصيّ والإشاريّ، لأنّهما أقل أنواع التّناصّ وقوعا فى المزالق والزلل، وبهذا يمنح الشاعر شعره عمقاً وفنية ويزداد شعره روعة وجمالاً مراعياً الخطوط الحمراء فى حفظ كرامة القرآن الكريم وقدسيته، بينما أنّ الاقتباس بشكليه الكلّىّ والجزئىّ قد يمس كرامة القرآن الكريم أحيانا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

البياتى، عبد الوهاب. ١٩٩٠م. الدّيوان. بيروت: دار العودة.

الجواهرى، محمّد مهدى. ١٩٣٥م. الديوان. النّجف: مطبعة الغرى.

جربوع، عزة. ۲۰۰۲م. مجلة فكر وإبداع. «التناص مع القرآن الكريم فی الشعر العربی المعاصر». العدد ۱۳.

السّیاب، بدر شاكر.۱۹۷۱م. ديوان بدر شاكر السّیاب. بیروت: دار العودة.

مطر، أحمد. ۱۹۸٤م. لافتات ۱. الكويت: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۸۷م. لافتات ۲. لندن: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۸۹م. لافتات ۳. لندن: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۹۲م. لافتات ٤. لندن: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۹٤م. لافتات ٥. لندن: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۹٦م. لافتات ٦، لندن: لانا.

ـــــــــ . ۱۹۸۹م. ديوان السّاعة. لندن: لانا.

میرزایی، فرامرز؛ وواحدی، ماشاءالله. ۱۳۸۸ش. «روابط بینامتنی قرآن با اشعار احمد مطر». دانشگاه باهنر کرمان. شماره ۲٥.

المواقع الإلكترونية

أديب كمال الدّين. الموقع:

http://www.adeb.netfirms.com/makalat%20an%20alshaeer/m5.htm

حلبی، أحمد طعمة. ۲۰۰۹م. أشكال التّناصّ الشّعری. شعر البياتی نموذجا. منتديات ستّار تايمز. الموقع:
w.w.w.startimes.com/f.aspx?t17211649

رشک التميمی. حازم. موقع منتديات مكتبتنا العربية:

http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=031

النواب. مظفّر. قصيدة من بيروت. الموسوعة العالمية للشّعر العربی. موقع فخاخ الكلام:

http://www.adab.com/modules.php?name=sher&dowhat=shqas&qid=64128

الهامل منتديات:

http://www.elhamel.net/2009/showthread.php?t=5060.27

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

المرأة المعشوقة فی أشعار المعلقات السبع

حامد صدقی*
یاسین ویسی**

الملخص
کانت المرأة هی موضوع الشعر الجاهلی، وإذا عدنا إلی الشعر الجاهلی فإننا قلّما نجد قصیدة لم تبدأ بالنسیب، والغزل، ووصف محاسن المرأة، وحبّ الشاعر وحدیثه عن الشجاعة، والفخر بها لنیل إعجابها. لقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لفت نظره جمال وجهها، وجمال أعضائها؛ ووصف الجمال الجسدی هو الأمر العام الطاغی علی الغزل. أما وصف المحاسن الخلقیة والنفسیة، وتصویر عواطف المرأة، وحکایة الحب بین الرّجل والمرأة، فیأتی کل ذلک فی مرتبة متأخرة عن وصف الأعضاء. إن الشعراء الجاهلیین قد نحتوا للمرأة فی أشعارهم تمثالا مجلوّ القسمات، بدا بشَعرها وانتهی بقدمیها، وهو تمثال یُفیض حیویّة، ویمتلیء بصفات خلقیة، وروحیة وهی الصفات التی أحبّها الجاهلی فی المرأة بشکل عام.
یتطرق هذا المقال إلی کیّفیّة اتّجاه الشعراء الجاهلیین، إلی المرأة فی مجتمعهم ویقارن هذه النظریات، بشعر أصحاب المعلقات الجاهلیین، وبعد هذه المقارنة، یأتی بالجداول الإحصائیة مرتبة بحسب أولویة عدد الأبیات التی حول وصف المرأة بصورة عامة، ووصف المرأة المعشوقة، بصورة خاصة.

الکلمات الدلیلیة: المرأة المعشوقة، المعلقات، الشعر الجاهلی.

*. أستاذ بجامعة تربیت معلم، طهران – إیران.
**. خریج جامعة آزاد الإسلامیة، فرع علوم وتحقیقات بطهران، إیران. Irani.yasin@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د. حسن شوندی
تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٨/٦هـ. ش
تاریخ القبول: ١٣٩١/٣/٢٨هـ. ش

المقدمة

كانت فكرة اختيار موضوع هذا البحث الذى يدرس جانبا مغمورا من جوانب الشعر الجاهلى وهو المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات تعود إلى أن موضوع المرأة موضوع مهم، لأن لها مكانة اجتماعية مهمة. وإن هذا الموضوع يحتاج إلى فطرة لطيفة، وبصيرة ثاقبة، وذوقٍ واعٍ يذوق الجميلِ، لأنه يتطلع إلى المرأة بحس المتعة، والجمال، جسدا أو روحا. وقدرأيناً أن تكون دراستنا هذه شاملة للشعر الجاهلى فى وصف المرأة، ومن ناحية أخرى لم نجد بدّا من تحديد الموضوع، ولذلك فإننا قدتصدينا للشعر حول المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات. ولكن لماذا اخترنا هذا الموضوع بالذات؟ فلذلك أسباب منها: ١. لأن الشعر قيمة إنسانية، رفيعة ووسيلة مهمة لإغناء لغة الحياة. ٢. لأن المرأة هى عالم الجمال - لا كل الجمال- ولأن الجمال هو من المؤثرات التى يستجيب لها الإنسان، وخاصة الشاعر، يشعر بالراحة، وتنبسط أساريره، وترتوى نفسه من ينابيع ذلک الكائن الأكثر سحرا وجاذبية، من دون سائر الكائنات الأخرى. وقدتكون المرأة مصدر قلق وشقاء للإنسان، وسببا من أسباب المعاناة له، فتنقبض أساريره ويعتصر الألم فؤادَه.(عباس، ١٩٩٤م: ٣٣٦) يشير الدكتور نصرة عبدالرحمن إلى أن «الرجل فى الشعر الجاهلى معنى والمرأة صفة» وهى إشارة ذكية، لكنها تحتاج إلى التطوير، فالصفة أو الصفات أوجه الماهية، والماهية أساس المعنى؛ وإذاً فلكون المرأة صفة يعنى؛ أنها أكبر من تجسدها، وأنها معنى إمكانى يستوعب المعنى المتحقق(الرجل) ويشتمل عليه. (الجهاد، ٢٠٠٧م: ٢٨٣) ما أكثر ما تحدث الناس عن المرأة فى الشعر الجاهلى! وما أكثر ما توقفوا لديها فتحدثوا عن رمزيتها، وواقعيتها ووضعها الاجتماعى!! إلا أنه لم يتناول أحدٌ المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات على هذا النحو الذى تناولناه. ولم نعثر - على حد علمنا- على مقالة أو دراسة تقتصر على هذا الموضوع. إننا رأينا دراسات حول المرأة الجاهلية بصورة عامة، منها الدراسة التى قام بها الدكتور عبدالملک مرتاض، حيث تناول الموضوع تحت عنوان: السبع المعلقات مقاربة سيميائية - انتروبولوجية لنصوصها. وأيضا فى دراسة بعنوان: صورة المرأة فى الشعر العربى عبر العصور المختلفة تحليلاً نفسيا، وهذه المقالة منشورة فى الإنترنت.

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: السؤال الأول: هل كان الجاهليون يعتقدون بحقوق المرأة ومكانتها فى مجتمعهم؟ وكيف تنعكس هذه النظرة فى أشعار الشعراء؟ والسؤال الثانى: كيف كانت نظرة الشعراء واتجاهاتهم إلى المرأة فى الشعر الجاهلى؟ والسؤال الثالث: أىّ من المعلقاتيين أقدر من أصحابه على تصوير المرأة من حيث هى عزيزة فى نفسها، موسرة، كريمة فى شرفها.

١. مكانة المرأة فى الشعر الجاهلى

تحتلّ المرأة فى حياة العربى فى العصر الجاهلى موضع القلب مِن جسده واهتماماته وشعره، وقد حملت هذه المكانة السامية للمرأة، بعض الباحثينَ مِن المستشرقين على القول بأنّ العرب كانت تتبعُ فى الأزمنة القديمة نظام الأمومة. وهنالك مِن الأدلة ما قد يعزز مثل هذا القول. فقد استنتج بعض الدارسين انتساب الأفراد إلى أمهاتهم، وشيوع الأمومة عندالعرب؛ حتى أنهم منحوا أهم الآلهة، اللاة والعزى ومناة، صفات الأنوثة فى الإخصاب والولادة والخضرة والخير. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٦٢) وإذا درسنا الشعر الجاهلى فإننا قلّما نجدُ قصيدة لم تبدأ بالنسيب والغزل ووصف محاسن المرأة وحبّ الشاعر لها وانشغاله بها، واسترضائها أو الاعتذار إليها أو الافتخار بالشجاعة لنيل إعجابها. كانت المرأة الجاهلية بالإضافة إلى ذلك كلّه تشرف على الحياة العامة. وكان تدخّل المرأة فى الحياة الأدبية يلهم قرائح الشعراء، ويحفزهم على الخَلق الفنى، وقدتفننوا فى وصفها وأبدعوا فى تصوير محاسنها، رشوف، ولعوب أنوف، وفرعاء لفاء، وخريدة خفرة، وعروب حصان. (سمرين، ١٩٩٩م: ١٦-٢١)

٢. جمالية المرأة المعشوقة فى المعلقات

إننا لو ذهبنا إلى مادية الوصف النسوى فى المعلقات بخاصة، وإلى مادية الوصف من حيث هو بعامة، لانرى أىّ مبررات لا أخلاقية، ولا دينية، ولا قانونية، ولا نفسية، ولا اجتماعية، كانت تحمل أولئک المعلقاتيين على التلميح دون التصريح، وعلى الترميز دون التقرير والتوضيح. ولعل الأوصاف الدقيقة التى حاول المعلقاتيون توصيف المرأة

بها يمكن أن تكون من بين الأمارات التى نتخذها ظهيرا لعمل أبعاد رمزية للمرأة فى المعلقات. (مرتاض، ۱۹۹۹م: ۲٦۲-۲٦۳)

وصف المرأة المعشوقة فى المعلقات

المرأة الموصوفة أو المحبوبة تظلّ امرأة غامضة تشخص الجمال الأنثوى فى صورة قينوسية، ولكنها لاتخصصه فى امرأة بعينها. (بين القديم والجديد، ۱۹۸۷م: ۱۳)

المرأة هى موضوع الشعر الجاهلى، وقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لَفَت نظره، جمالُ وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسدى هو الأمر العام الطاغى على الغزل، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية، وتصوير عواطف المرأة، وحكاية الحُبّ بين الرجل والمرأة، فيأتى كل ذلکَ فى مرتبة متأخرة بعد وصف الأعضاء. فإنّ الشاعر يَقفُ أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التى تحرّک فيه عواطف الجنس، وعواطف الحُبّ والخيال. (الجبورى، ١٩٩٤م: ۲۸۲) فصورة المرأة فى المعلقات هى صورة أنثى تُصلح لإطفاء الرغبة الجنسية العارمة لدى تذكرها لا امرأةٌ تُشاطر الرجلَ حياته وآماله وآلامه وتظاهره فى الكدح اليومى، وتقاسمهُ جمال الحياة الزوحية التى يبدو أنّها - مِن خلال ما وصلنا من الشعر الجاهلى على الأقلّ- كانت غائبة مِن وجودهم إلا فى مظاهر نادرة. فالصورة العامة التى ينهض عليها وجود المرأة، إذن، فى الشعرالجاهلى بعامة وفى المعلقات بخاصة، تتمثل فى أنثويتها لا فى أنوثتها، فكانت لديهم، كما يبدو ذلک مِن كثير مِن النصوص الشعرية، مجّرد جسد غضّ بضّ، يتلذذُ به الرجلُ، دون أن تكونَ شيئاً آخر متمثلاً فى شیء آخر. (مرتاض، ۱۹۹۹م: ۲٦۳) لقَد تعارف الجاهليون –ومن جاء بعدهم– على مقاييس فى الجمال أحبّوها فى المرأة، وصور هذا الجمال أكثر من شاعر. وممّن صورها هو امرؤالقيس فى معلقته، فهو يقصّ حكايتهُ معها بعد أن فاجأها وهى تنضو ثيابها للنوم، ثم خرج بها إلى منعقد الرمل فى بطن خبتٍ، وصار يغازلها ويصف مفاتنها بقوله: (أبوالفضل، ١٩٨٤م: ١٥-١٨)

إذا قلــتُ هــاتى، تُوّلیــنى تمایلتْ	عَلّى، هَضِيمَ الْكَشْحِ، رَيّا الْمُخَلْخَلِ
مُهَــفْهَفَــةٌ، بَيْضــاءُ، غَيْرُمَفَاضــةٍ	تَرائِبُهــا مَصْقُوْلَــةٌ، كَالسَّــجَنْجَلِ

كَبِكْــرِ مقَانَاةِالْبَيَــاضِ بِصُفْــرَةٍ غذاهــا نمــير المــاء غــيرَ محللِ
تَصُــدُّ وتُبدِى عَنْ أسِــيْلٍ، وتَتّقِى بِنَاظِرَةٍ مِنْ وحْــشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وَجِيــدٍ كَجِيْدِالرِّئم، لَيْسَ بِفَاحِشٍ إذاهِــىَ نَصَّتْــهُ، ولا بمُعَطَّــلِ
وَفَرْعٍ يُغَشِــى الْمَتْنَ أسْــوَدَ فَاحِمٍ أثِيْــث كَقِنْــو النَّخْلَــةِ، المتعثكلِ
غَدَائِــرهُ مُسْتَشْــزِراتٌ إلَى العُلاً تَضِــلُّ العِقاصُ فِى مُثَنَّى ومُرسَــلِ
وَكَشْــحٍ لَطِيــفٍ كَالْجَدِيــلِ مُخَصّرٍ وسَــاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّــقِى الْمُذَلَّلِ
وتَعْطُــو برَخْصٍ غَيْرِ شَــثْنٍ كَأَنَّهُ أسَارِيعُ ظَبْىٍ، أو مَسَاوِيْكُ إسْحِلِ
تُضِىءُالظَّــلامَ، بالعِشــاءِ كَأَنّهــا مَنَــارَةُ مُمْســى راهِــبٍ مُتَبَتّــلِ
وَتُضْحِى فَتِيتُ الْمِسْك فوقَ فِراشِها نَؤومَ الضُّحَى، لَمْ تَنْطَقْ، عَنْ تَفَضُّلِ
إلى مِثْلِهَــا يَرْنُــوْ الْحَلِيــمُ صَبَابَةً اذا مَاإسْــبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

(مفيد، ١٩٩٤م: ٦٤–٦٥)

المرأة التى تعرفنا إليها من خلال شعر امرئ القيس، هى امرأة بدينة ممتلئة، وهى لاتقوم على مفهوم قدماء الجاهلية لأسس الجمال الأنثوى عندهم، بقدر ما هو من ترسبات المعتقد القديم، الموغل فى البدائية، الذى يرى أن المعبود يجب أن يتصف بالصفات التى تؤهله لأداء الوظيفة التى عبد من أجلها، إنها صورة دينية تسربت إلى الشعر الجاهلى القديم فتحولت فيه عن معناها الاعتقادى إلى معناها الفنى. فامرؤالقيس حين يتحدث عن المرأة، يوحى لنا بأنه يتحدث عن المرأة الخصبة دون سواها من النساء، فهو يدقق فى تصويرها، يستعير لها التشبيه الحسى الذى يجعلها أكثر جسامة وبهاء.(الحسين، ٢٠٠٦م: ٣٣٩–٣٤٠)

لقد وصف امرؤالقيس كلّ ما شاهَدَ من حبيبتِهِ أو لَمِسَه، فهى لطيفة الكشح، مملوءة الساقين، ضامرة البطن، بيضاء صافية اللون، صدرها صيقل متلألىء كالمرآة الصافية، أسيلة الخدّين، واسعة العينينِ، طويلة العنق قدزيّنهُ الحلى، شعرها طويلٌ مسترسلٌ على ظهرها أسود فاحم مُجعد، قد غقصت جدائل منه فوق رأسها، فهو كثير، منه المعقوص ومنه المرسُل، وخصرها لطيف، وساقها رائق صاف كأنبوب البردى، وهى مترفة مخدومة، تنام الضُحى، طيبة الرائحة، وترفها هذا جعلها ناعمة الأصابع، رقيقة البنانِ.

أما وجهها فَصَبيحٌ يغلبُ نورُهُ ظلام الليل، وهى طويلة القد، مديدة القامة، ولم تدرک الحلم وإن جاوزت سنّ الجوارى الصغار.

فالوصف التمثيلى لجسد المرأة عند امرئ القيس، يقترب من صورة المرأة المثالية، فهو يتحدث عن بكورتها التى ترى فى الأذهان صورة المرأة الولود. إضافة إلى دلالة البكورة على معنى البيضة الأولى، والدرة التى لم تثقب المراة العذراء. (نفس المصدر: ۳۳۹) وعلى الرغم مِن جرأة امرئ القيس وماعرف عنه مِن الأوصاف الحسيّة فى تصوير حبيبته، والمجاهرة بالخلوات المريبة، فإنّ عمرو بن كلثوم كان أكثر تكشفاً وصراحةً حين وصفَ حبيتهُ وقد كشفت عن مفاتن جسمها، فهو يصورها، وقد تعرّت على خلاء، وأمنت عيون الناسِ، ويصف أعضاءها وصف مَن قد رأى. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۱۲۰-۱۲۱)

ثم يأخذ فى وصف مفاتن تلک الحبيبة الظاعنة التى أثارت فى نفسه الهموم والأحزان، وجعلته يحن إلى ذكريات الهوى والشباب، ويركز على مفاتنها الحسّية التى نجد لها أمثلة فى كل الشعر الجاهلى الذى يذكر المرأة ويتغزل بها، فهى بيضاء سمينة ممتلئة شحماً ولحماً، وطويلة لينة تثقل أردافها ويدق خصرها حتى يكاد يتثنى أمام ضخامة ما يعلوه وما يليه. (نفس المصدر: ۲٥۲)

تُرِيکَ إذا دَخَلْتَ، عَلَى خَلاءٍ ... وقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الكاشِـحِينا

ذِرَاعَــى عَيْطَــلٍ، أَدْمَــاءَ بِكْرٍ ... هِجَانَ اللَّــونِ لَمْ تَقْــرَأْ جنينا

وثَدْيَاً، مِثْلَ حُقّ الْعاجِ، رخصاً ... حَصَانَــاً، مِنْ أَكُفِّ اللّامِســينا

ومَتْــنِي لَدْنَــةٍ، طَالَــتْ ولاَنَت ... رَوَادِفُهــا، تَنُــوءُ بِمــا يَلِينَــا

ومَأكَمــةٍ يَضِيْقُ البــابُ عَنْهَا ... وكَشْــحاً قَدْ جُننتُ بــه جُنُونَاً

وسَــارِيتى بَلنــطٍ أو رُخَــامٍ ... يُرّنُ خِشــاش حَلِيْهمــا رَنِيْنَاً

فقد رأى الشاعرُ منها ذراعين ممتلئتينِ كذراعى الناقة البكر، طويلة العنق، سمينة بيضاء لم تحمل ولم تلد، وثدياً مثل حُقّ العاج أبيض مُستديراً مصوناً لم يَمُسَهُ أحدٌ، ومتنى قامة طويلة لينةً، وأردافاً مكتنزة ثقيلة، ووركاً عظيماً ممتلئاً وكشحاً جميلاً جنّ مِن حسنِه، وساقين كأسطوانتينِ مِن عاج أو رخام أبيض فيهما الخلاخيلُ لها خشخشه ورنينٌ.

وهذا الوصف الدقيق لأعضاء المرأة يتداولَه الكثير من الشعراء الجاهليين، فهم لم

يخرجوا على هذه المقاييس فى وصف المحاسن، وإن اختلفوا فى كيفية عرض الصورة المحسوسة من الجسم. وقد تكررّت هذه الأوصاف عند النابغة، والأعشى، والمرقش الأكبر، وغيرهم. والملاحظ أن الشاعر الجاهلى صريح فى أوصافه وحديثه عن المرأة، وفى عرضهِ لمفاتنها الجسدية، بل يتفننُ فى وصف الأعضاء المستورة كالخصر، والثدى، والروادف، والساقين، والبطن، والكشح وغيرها، ولايجد فى ذلک حرجاً، ولعلّ ذلک يعود إلى طبيعة حياتهم البسيطة الصريحة الواضحة التى لاتعرف المواربة والتغطية والحياء الكاذب المصطنع، ولعلّ لكلّ ذلک أثراً فى هذا الإقبال على الغزل الحسى الصريح فالشاعر – والسامع– يجدُ فى عرض هذه المفاتن لذة ومتنفسا لعواطفه وغرائزه.

وحقاً كان الاهتمام منصرفاً إلى المحاسن الجسدية، وهو الطابع العام الشائع فى الشعر العربى والشعر الجاهلى خاصة، ألا إنّ الشعراء لم ينسوا الجوانب الخُلقية والنفسية، فقد ذكروا المرأة بالحياء والعفة والتمنع، وإن لم يطيلوا فى ذلکَ، وقد وردت هذه الصفات ضمن الأوصاف الجسدية. (الجبورى، ١٩٩٤م: ٢٧٧–٢٧٨)

أظهر الأعشى فى توديعه حباً، إنّه حبٌّ للجمال الذى تجسده المرأة الفاتنة فى مفاهيم عصره، حب للذة الحسية الآنية المفارقة التى سرعان ما يجد لها الأعشى العوض والبديل، وليس كحب أولئک العذريين الذين قدسوا الحب، وامتزجوا فيه، وربطوا وجودهم بإقامته ورحيله، فكانت حياتهم رحلة طويلة من العناء والشقاء والدموع. لذلک فإننا نجد الأعشى فى معلقته يقطع كل التساؤلات النفسية والاستفهامات الوجدانية لينتقل مباشرة إلى ذلک الجمال الخلاب الذى يشده إلى المرأة بوجه عام، فيشرع فى وصف مفاتن "هريرة" الحسية والأخلاقية ويقول:

غَــرَّاءُ، فَرْعَــاءُ، مَصْقُــولٌ عَوَارِضُهــا ... تَمْشى الهُوَيْنَى، كَمَا يَمْشِى الوَجِى، الوَحِلُ
كَأَنّ مِشْــيَتَها، مِــنْ بَيْــتِ جَارَتِهــا ... مَرُّالســحابةِ، لارَيْــثٌ، ولاعَجَــلُ
لَيْسَــتْ كَمَــنْ يَكْــرهُ الجِــيرانُ طَلْعَتَها ... ولَاتَرَاهــا، لِســرِّ الْجــارِ، تختتــلُ
يَــكَادُ يَصْرَعُهــا، لَــولَا تشــدُّدُّها ... إذا تَقُــوم ُ إلَى جارَاتِهــا، الْكَسَــلُ
إِذَا تُلَاعِــب قِرنــاً، ســاعةً، فَــتَرَتْ ... وارْتَــجَّ مِنْهَــا، ذُنُــوبُ الْمَــتنِ والكَفَلُ

صِفْـرُ الْوِشـاحِ، ومِلءُالـدِّرْعِ، بَهْكَنَةٌ إذا تَـأتَى يَـكَادُ الْخَصْـرُ يَنْخَـزِلُ

نِعْـمَ الضَّجِيجُ، غَداةَ الدَّجْـنِ، يَصْرَعُهَا لِلَـذَّةِ الْمَـرءِ، لا جـافٍ، ولا تَفِـلُ

هِرْكَوْلَـةٌ، فُنُـقٌ، دُرْمٌ، مَرَافِقُهـا كَأنَّ أخْمَصَهـا، بِالشَّـوْكِ، مُنْتَعِـلُ

ينحت لنا الأعشى تمثالا للجمال فى عصره، تمثالا تجسده لنا "هريرة" من خلال ذلک الوصف الحسى الدقيق الذى يظهرها سيدة بيضاء فرعاء، مصقولة العوارض، ممتلئةالجسم شحما ولحما، ثقيلة الأرداف، ضامرة الخصر، بطيئة الخطو، تكاد قدماها تعجز عن حمل ذلک الجسد الضخم الممتلة، وهى أيضا إلى جانب ذلک الجمال الحسى الخارق، تتمتع بصفات خلقية تزيد فى روعتها وبهائها وجلالها، من ذلکَ أنّ الأعشى يصف صاحبتهُ هريرة ذاكرا وجهها وفمها ومشيتها وجلالُها وطيب نشرها ويشبه ذلک بطيب الزنبق ويقارن بين رائحتها الطيبة ورائحة الروض الذى جاده الغيث، ويذكر ضمن كل ذلک أخلاقها، فهى حبيبة إلى الجيران كما هى حبيبة إلى نفس الشاعر، وهى عفيفة كتومُ السرّ لا تَفضحُ أسرار جيرانها ولاتلوک سيرتهم.

استطاع الأعشى أن يرسَم بها صورة رائعة لتلک المرأة السيدة المترفة، التى تُجّسد كل صفات المرأة المكتملة، ولذلک تبدو فى نظره هريرة رمزاً للمرأة التى أحبّها الشاعر على طريقته وليست قينة مِن القيانِ، لأننا ومِن خلال وصفه لها نلاحظ أنها مثال المرأة التى يطمح إليها الجاهلى فى عصره، رغم أنّ الشعر لم يتورع فى وصفه لها عن ذكر ما لم يتورع الجاهليونُ عن ذكره. ولعلّ ذلک مرّده إلى طبيعة الأعشى الخاصة التى تقبل بكل جوارحها، على اللّذة وصولاً إلى النشوة التى لايمتلکُ أحاسيسهُ، فيشرعُ فى رسم بواغتها غير عابئ بأسرار الحب وقدسية علاقاته الإنسانية. (مفيد، ١٩٩٤م: ٣٦٩-٣٧٢)

يبدأ الحب للإنسان الجاهلى من الجسم، أما العواقب الذهنية والروحية فمن نتائجها، لذة الجسم تهيأ التكامل والتملک، ويجد الإنسان الجاهلى، جنته الأرضية فى المرأة. ففى رأيه المرأة هى الماء والحياة، هى قمة الرشاقة ورمز النتيجة والسكون، الرمز لكل شيء يُوجد ويُنعش الحياة، وكلّما أرقتْ أرفعتْ، الشاعر الجاهلى بالسيطرة على المرأة، يُشعر بأنه يسيطر على الطبيعة نفسها، لأن المرأة هى الهدف للوصول إلى الأهداف السامية

والعالية. (أدونيس، ١٣٧٦ش: ١٨)

والأعشى ذكر لمحبوبته الملامح المعنوية أيضا، فمنها: الوقار الذى يصل إلى درجة تمنعها عَن أن تستغرق فى الضحک أو تبالغ فى العبس، كراهة الشيب فى نفسها وفى الرجل، كما يضفى عليها الأعشى ملامح تدخل فى إطار الرأى الذى يُقصد به السخرية أو المرح مِن مثل ما يراهُ. مِن أنّ المجبوبة –أو النساء عامةً– تزعم للفتى أنها لاتطيق الحياة من بعده، (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨) كما يقول لبيدٌ فى معلقته:

بَــلْ ما تَذَكَّــرَ مِنْ نَــوارَ، وقَدْ نَأَتْ وتَقَطَّعَــتْ أسْــبَابُها، ورِمامُهــا؟

مُرِّيِّــة حَلَّــتْ بِفَيْــدَ وجَــاَوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَــازِ، فَأَيْنَ مِنْکَ، مَرامُها؟

يصور رحيل الأحبة عن الديار، فيصف مراكبهن وجمالهن ويتذكر نوار التى تقطعت الأسباب بينها وبينه، إلا أنه فى تذكّره لها يظل محافظاً على منهج له فى الحب ارتضاه لنفسه، وهو أنّ الحبّ يجب أن يكون متبادلا بين الطرفين، بين الرجل والمرأة، فإذا أخل الجانب الآخر أى المرأة فيه أخلّ هو من جانبه أيضاً، فهو محبٌ لاينساق مع عواطفه، لأنّه يرى أنّ الانسياق معها إلى الذروة يؤدى فى كثير من الأحيان إلى فقدان التوازن والسقوط القوى الذى يوازى ذلک الارتفاع.

وَاحبُ المجاملَ بِالْجَزِيلِ وصَرْمُهُ بَــاقٍ إذا ظَلَعَــتْ وزَاغ قوامُهَــا

(مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢)

هو يشكو مِن نوار لأنّها لاتبادلهُ الوصل، وكما يشتهى ويُحبّ ويشعر بعض غمرات يأسِه مِن هذا الحب الضائع إنّه يمكن أن ينساها، ليستريح مِن عناءِ حبّها الفادح فيدفع عن نفسه، أو يجيبها فى رحلة طويلة على ناقة تعودت الأسفار. (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨)

ولبيد فى وصف الفحل وأتانه مستعيراً لهما صوراً ماديةً مختلفة نحس من خلالها وكأن لبيد يحاول بها أن يرسم العشق الإنسانى فى جوانبه العامة التى تكاد تكون مطابقة لصور العشق عند تلک الحالة الأولى وهو يكون أكثر أحلاماً وشفافية وانصياعاً وطاعة من كلا الطرفين، إلا أنّه فى الحالة الثانية يكون أكثر واقعية وعقلانية، وقدتحكمه تنوعات من العلاقات التى تظهر عادة بعد الزواج، وبأشكال متعددة كالغيرة وعدم الانسجام والندم، إلى غير ذلک من الإشكالات التى تحول الحياة إلى نكد وقطيعة بين الزوجين فى بعض

الأحيان ولعل الشاعر فى قوله:

حَـتّى إذا سَـلَخَا جُمادَى سِـتَّةً ... جَـزَءا، فَطَالَ صِيامُـهُ وصِيامُها

رَجعـا، بأمرِهِمـا، إلى ذِى مِـرّةٍ ... حَصِـدٍ ونُجْـحُ صَرِيمَـةٍ إبرامُها

وَرَمَى دَوابِرَها السَّفى، وتَهَيَّجَتْ ... رِيحُ الْمَصايِفِ: سَوْمُها، وسَهامُها

قد رمز بالشتاء إلى حالة الاضطراب والتمرد، وبالربيع إلى عودة الهدوء والصفاء، وبالصيف إلى حالة السعى والجد الذى يمثله الورود إلى الماء أى إلى العمل من أجل الحياة، التى لايتم صفاؤها إلا بالتعاون المثمر والحرص المتبادل. ولبيد فى تصوير تلك البقرة الوحشية والإنسية فى صفاتها يقول:

وتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ، مُنِيرةً ... كَجـُمانَةِ الْبَحْرِيَّ، سُلَّ نِظامُها

فهو هنا لايرسم صورة للبقرة، ولكنّه يرسم صورة للمرأة نلمح لها مثيلاً عند امرئ القيس فى قوله:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعشاءِ كأنّها ... مَنـارةُ مُمْـسِى راهبٍ مُتَبَتل

تلك المرأة الجميلة التى يلاحقها الصيادون بأساليبهم المتنوعة، ويتصارعون فى سبيل امتلاكها والحصول عليها، دون أن يكون لها رأى ويتعاملون مع قنص أو طريدة، ولذلك نراها تستعد للمقاومة عملاً بمنطق العصر، الذى كان شعاره القتل من أجل دفع القتل، والظلم من أجل الظلم، إنّه ولاشك شعار يبرر الوسيلة، ويجردّ الإنسان من كل حقّ مشروع له حتى حق الموت الذى لايكون له فيه أدنى خيار. (مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢-٢١٧)

وإذا نظرنا إلى معلقة طرفة بن العبد نجد أنّه كبقيّة الشعراء الجاهليين يقبل إلى اللذة، واللهو، والخمر، والقيان، والإسراف إلى حدّ التبذير، والإتلاف لكل ما يملك من طريفٍ وتالدٍ ومفاهيم الحياة عنده:

ولَـو ثَـلاثٌ هُنَّ مِـنْ عِيشـةِ الْفَتَى ... وجَـدّكَ لَمْ أَحْفِـلْ مَتَى قَـامَ عُوَّدِى

فَمِنْهُـنَّ سَـبْقُ الْعـاذِلاتِ، بِشَـرْبَةٍ ... كُمَيْـتٍ، مَتَـى مَا تُعْـلَ بِالمـاءِ تُزْبَدِ

وكَـرِىّ، إذا نَـادَى الْمُضَـافُ، مُحَنَّباً ... كَسِـيدِ الْغَضَـى، نَبَّهْتَـهُ، الْمُتَـوَرِّدِ

وتَقْصِيرِ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَـةٍ، تَحْـتَ الخِبـاءِ الْمُعَمَّـدِ

لقد وصف طرفة كل ما شاهد من حبيبته، وقد شبّهها بالظباء والبقر فى الجمال،

ويقول: إنّ الحبيبة إذا تبسمت عن ثغر لها شفتان تميل إلى السواد، وجعلهما لميانيين، وشبّه هذا الثغر كأنّه أقحوان نبتت أزهاره فى كثيب صاف من الرمل، لايخالطه تراب. وجعله نديّاً ليكون غضّاً ناضراً وهذا الثغر أعارته الشمس ضوءها فصار براقاً ومنيراً، وهذا يزيد المرأة جمالاً. ووصف وجهها بصفات كمال الوجوه وجمالها.

وفى الْحَيِّ أَحْوَى، يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ ... مُظاهِـرُ سِمْطَـيْ لُؤلـؤٍ وزَبَرْجَـدِ
خَـذُوْلٌ، تُراعِـى رَبْرَبَـا ً بِخَميلَةٍ ... تَنَـاوَلُ أطـرافَ الْبَريـرِ وتَرْتَدِى
وَتَبْسِـمُ عَـنْ أَلْمَـى كَأَنَّ مُنَّـوراً ... تَخَلَـلَّ حُرَّ الرَّمْـلِ، دِعْـصٌ لَهُ نَدِ
سَـقَتْهُ إيّـاةُ الشَّـمْسِ، إلاّ لِثَاتِه ... أُسِـفَّ ولَمْ تَكْـدِمْ عَلَيْـهِ بِإِثْمِـدِ
ووجه كأنّ الشـمس ألقت ردائها ... عليـه نقـى اللـون لم يتخـدد

(مفيد، ١٩٩٤م: ١٠٦-١٠٧)

من الواضح أن طرفة ركَّب صورة هذه المرأة الغائبة مجسدة فى صورة هذا الشادن الحاضر بجعله يمدُّ جيده ليكون أطول، ولمنظره أجمل، بشكل أظهر، وتشبيه المرأة بالحيوان فى الشعر العربى بعامة وفى المعلقات بخاصة سيرة كانت معروفة، وسلوك كان متعارفا بين الشعراء. فكماأنّ جيد الحبيبة الجميلة يذكرهم بجيد الرئم أو الجداية أو الرشاء أو الشادن. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٧٠)

ولم يكتف بهذا بل منح الظبية قدسية وأضفى عليها هالة من التقديس والجمالية ليرتفع بها إلى صورة الشمس ذلك لأن تشبية المرأة بالشمس كثيرا ما ترددت فى أشعار الجاهليين، تلك الشمس التى كان أكثر الجاهليين يتعبدون لها، فهى تبسم عن ألمى منور، وقد سقتها إياة الشمس ووجهها كالشمس قد خلت عليه رداها. (الحديثى، ٢٠٠٨م: ١٩١)

ويستهل زهير معلقته بالوقوف على ديار الأحبّة، على عادة الشعراء الجاهليين التى صارت عرفاً وتقليداً:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِـــحُوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ

إلا أنّ وقوف زهير يختلف كلياً عن وقوف امرئ القيس، حاول الشاعر أن يسترجع ذكريات حبه الأول، ذلك الحب الذى شهد فجر صباه، كان ثمرته زواج من أم أوفى، إنّه

وقوفٌ يحمل شخصية زهير إنّه لم يسطتع أن يمحو من قلبه وذاكرته الوفاء وصلاً بصدودٍ، وإقبالا بجفاءٍ، فَراح يسترضيها ويتودد إليها فی شعر نلمح فيه أخلاق زهير ومثاليّته فی الحبّ والعلاقات:

لَعَمْرُکَ والخطوبُ مُغيّراتٌ　　　وفِــی طُوْلِ الْمُعَاشَرةِ التقالی
لَقَــدْ باليت مطعنَ أَمَّ أَوْفَی　　　وَلَــكِن أَمّ أَوْفَی لا تُبــــالِی

(مفيد، ۱۹۹٤م: ۱٦۳)

إلا أننا نری فی معلقة عنترة تعففه من صعوبة اللقاء الحقيقی مع الحبيبة، ويری وصالها أمراً عسيراً بعد أن اكتنفها الأعداء من كلّ جانبٍ، وحاولوا بينه وبينها بسبب العداوة والقتال، إلا أنّ حبّها الذی حلّ فی قلبه كحلول الغيث فی التربة الكريمة، لايمكن له أن يتغيّر أو يتحّول فهو مقيم عليه، لأنّه يرتبط بعلائق مقدسة لاتقلّ أهميّة عن شرف الدفاع عن القبيلة والعشيرة:

عُلِّقْتُهَا عَــرَضَاً، وأَقْتُلُ قَوْمَها　　　زَعْمَاً لَعَمْرُ أَبيکَ لَيْسَ بِمَزْعَمِ
ولَقَـــدْ نَزَلْتِ فَلا تَظُّنِی غَيْرَه　　　مِنّــی بِمَنْزِلَةِ الْمُحَبِّ، الْمُكرَمِ

إنّنا هنا ولاشک، نستشعر حراجة الموقف ودقته من خلال ذلک المزج بين العداوة والحب بين الواجب والعاطفة، ونتبين بوضوح عميق ذلک الصراع الداخلی الذی تقاسم قلب عنترة وشطره إلی نصفين، توزعهما قومه من جهة وحبيبته من جهة أخری. ولذلک راح عنترة يصوّر رحيل الأحبّة، ويصور ما ترک ذلک الرحيل فی قلبه من روع وحزنٍ، ويستحضر عن طريق الذاكرة صوراً لتلک الحبيبة الهاجرة التی سحرته بجمالها الطبيعی الفتّان الذی يرسم معالمه مستعيراً له عالم الروض وأبعاده الرائعة فيقول:

إذْ تَسْتبِيکَ، بِذِی غُرُوبٍ واضِحٍ　　　عَــذْبٍ مُقَبَّلُــهُ، لَذِيــذِ الْمَطْعَمِ
وَكَأَنَّ فــارَّةَ تاجِرٍ، بِقَسِــيمَةٍ　　　سَبَقتْ عَوارِضَها،إليکَ مِنَ الْفَمِ
أو رَوْضَــةً، أنُفاً، تَضَمَّــنَ نَبْتَها　　　غَيْثٌ، قَليلُ الدِّمْنِ، لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَــادَتْ، علَيــه، كُلُّ بِكْرٍ حُرَّة　　　فَتَرَكْــنَ كُلَّ قَــرَارَةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحّاً، وتِسْــكابَاً، فَكُلّ عَشيَّةٍ　　　يَجْــرِی عَلَيها الْمَــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

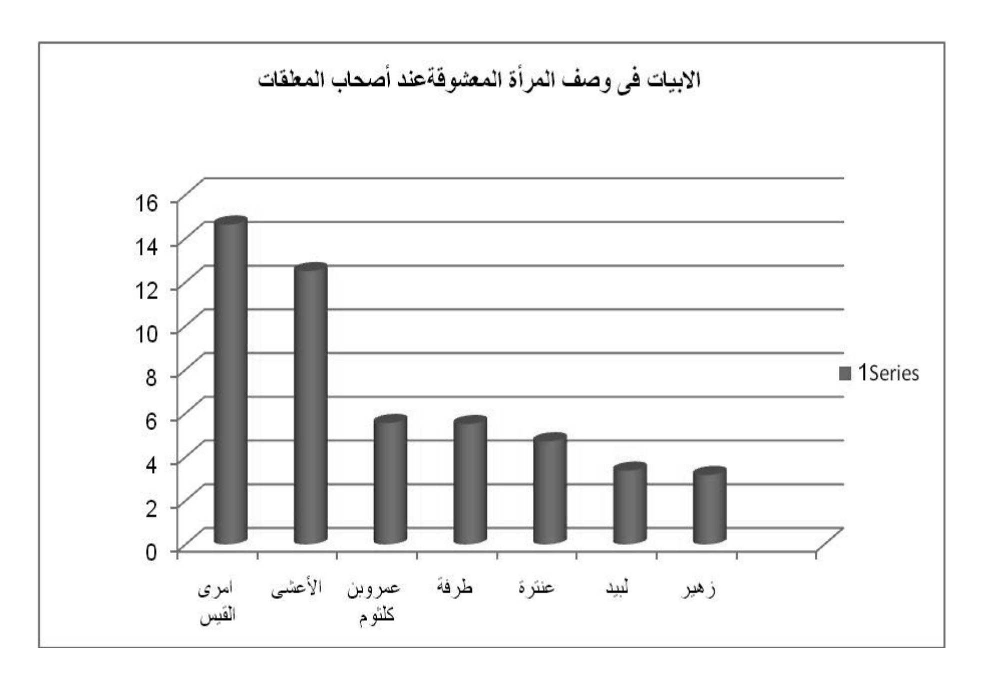
فالحبيبة التی استطاعت أن تحتلّ من قلبه ذلک المكان ليست حبيبة عادية، إنّما هی

جمال رائع يستهوى النفوس كالبطولة تماماً، بل يستبيها كما تُستبى الفرسان فى ساحات القتال والوغى، أىّ استباء يعادل استباء الحب عند الشعراء، إنّه استباء لامثيل له، استباء يفجرّ عواطف الإنسانيّة فى كلّ عصرٍ ويجعلها تتقطر رقة وسحراً وعذوبة لتملأ الكون نغماً وظلالاً وأنداء، كَما ملأت قلب عنترة فى ذلک الزمن السحيق وجعلته يرتمى فى أحزان الحب كما يرتمى فى أحضان الوغى والقتال، فلا عجب بعد أن نرى عنترة الفارس البطل يستبيه الرقيق العذب الذى يصوغه شذاً ويتألق ضياءً ويتقطر سكراً، يستبيه الحبيب بكل مفاتنه الحسية التى تتغلغل إلى أعماق الروح وتنصهر معها وتتوحد فيها لتوجد ذلک الإستباء الذى يستشعره الإنسان كما استشعر عنترة من قبل. (نفس المصدر: ٢٩٢-٣٠٢) وقارئ الشعر الجاهلى يُمكنه أن يستخلصَ المثال الأعلى للجمالِ، سواءً كان جمالاً حسيّاً أو معنوياً يتصلُّ بالسجية والأخلاقِ، وعذوبة الروح وحلاوة الحديث أو المزاج الخاص تجاه صفات بعينها، تُحبّها المرأة أو تكرهها فى الرجال، ذلک أنّ الشعراء الجاهليينَ قد نحتوا للمرأة فى أشعارهم تمثالاً دقيقاً مجلو القسماتِ، بدأ بشَعرها وانتهى بقدمَيها، وهو تمثال يفيض حيوية ويمتلئ بصفات خلقية وروحية هى الصفات التى أحبها الجاهلى فى المرأة بشكلٍ عام. وطبيعى أن تختلف الزاوية التى ينظرُ فيها كل منهم إلى المرأة، فالبعض يلّمُ بمظاهرٍ الجمال الحسى إلماماً، والبعضُ يُديم النظرُ ليتأمل الجزئيات والتفاصيل فى مثال الجمال كما يراه أو يتمنّاه، والبعض الآخر ينعت الجمال المعنوى أو الروحى لحبيبته. (نبوى، ٢٠٠٤م: ١١٥)

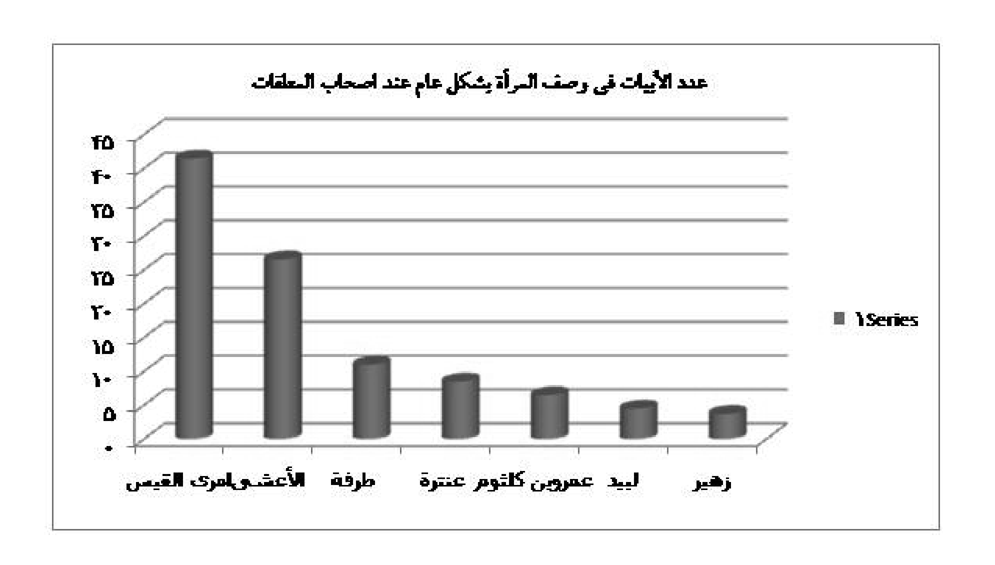
الجداول

الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات فى وصف المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات
١	امرؤالقيس	١٢
٢	الأعشى	٨
٣	عمرو بن كلثوم	٦
٤	طرفة	٦
٥	عنترة	

٦	لبيد	
٧	زهير	



الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات في وصف المرأة بشكل عام عند أصحاب المعلقات
١	امرؤالقيس	٤٣
٢	الأعشى	١٧
٣	طرفة	١٢
٤	عنترة	٩
٥	عمرو بن كلثوم	٧
٦	لبيد	٤
٧	زهير	٢



النتيجة

نلاحظ فى الدراسة أنّ الشعراء الجاهليين قد تناولوا فى غزلهم جُلّ ما يتصل بالمحبوبة مِن ديار وظعُن وسمات جسدية وخلقية، كما صوروا تعلّقهم بها، وصدها وهجرها وصوّروا كذلک زينتها وملابسها وطيبها، وقد سلکوا فى سبيل ذلک ضربين: الضرب الأول هو ضرب حسّى حيث تکون المرأة وسيلة للمتعة واللهو والحياة الهنيئة. وقَد يُرّدُ هذا الضرب إلى ما شاع عندهم مِن الفتوة حيث يفخرون بأنّهم ينالون مِن المرأة ما يريدون، کما يرد إلى طبيعة النفسِ البشرية التى تتعلّقُ بالمرأة. أما الضرب الثانى فهوالضرب الذى تسامي فيه الشعراء، فتحدثوا عن الحبيبة والحُبِّ بعيداً عن قسمات الجسد ونزواته، ولايختص الشاعر بهذا اللون أو ذاک، بل نجدُهما معاً عند کثير مِن الشعراءِ وقد يغلب هذا الضرب أو ذاک عند شاعر دون آخر كغلبة الاتجاه الحسى- إن جاز التعبير عند امرئ القيس والأعشى وعمرو بن كلثوم، وغلبة الاتجاه الروحى عند عنترة بن شداد العبسى.

ويمکن أن نستخلص من هذه المتابعات الوصفية التى تابعنا بها نصوص المعلقات، فى الجانب المنصرف إلى وصف المرأة منها، جملة استنتاجات، لعل أهّمها:

الف. إن امرءالقيس هو أوصف المعلقاتيين للمرأة وأقدرهم على ملاحظة مکامن

الجمال فيها ومظاهر الفتنة منها.

ب. امرؤالقيس المعلقاتى الوحيد الذى يحاور المرأة على حين أن المعلقاتيين الآخرين كأنما يتحدثون عن كائن ميت وامرؤالقيس الذى يجعلنا نشهد مصاحبة النساء.

ج. امرؤالقيس أقدر من أصحابه على تصوير المرأة ليس من حيث هى أنثى يطفى الرجل منها شبق الرغبة الجنسية فحسب ولكن من حيث هى امرأة عزيزة فى نفسها، كريمة فى شرفها، موسرة.

د. هو أكثر المعلقاتيين تعدادا لأوصاف المرأة كما سبق.

ه. إن ستة من سبعة من المعلقاتيين وصفوا المرأة بشكلٍ يختلف كثيرا أو قليلاً عن الآخرين ويمكن ترتيبهم بناءً على تواتر هذا الوصف لديهم وكثافته فى معلقاتهم، فنجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى بخمسة عشر وصفاً، والأعشى فى المنزلة الثانية بأربعة عشر وصفاً، وعمروبن كلثوم فى المنزلة الثالثة بأحدعشر وصفاً، وطرفة فى المنزلة الرابعة بتسعة أوصاف، ثم عنتره بخمسة أوصاف، ولبيد بوصفين اثنين ، فى حينٍ لم يتجاوز زهير وصفاً واحداً وهو فى الحقيقة غير صريح.

ونجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى فى تحديد الاسبقيات بالنسبة إلى عدد الأبيات فى وصف المرأة بثلاثة وأربعين بيتاً، والأعشى بسبعة عشر بيتاً فى المنزلة الثانية، وطرفة باثنى عشر بيتاً فى المنزلة الثالثة، وعنترة بتسعة أبيات فى المنزلة الرابعة، وعمرو بن كلثوم بسبعة أبيات فى المنزلة الخامسة، ولبيد بأربعة أبيات فى المنزلة السادسة، وزهير ببيتين فى المنزلة الأخيرة.

المصادر والمراجع

أبوالفضل، إبراهيم. ١٩٦٤م. ديوان امرئ القيس. مصر: دار المعارف.

أدونيس، على أحمد سعيد. ١٣٧٦م. مقدمة للشعر العربى. ترجمه كاظم برگ نيسى. تهران: فكر روز.

الجهاد، هلال. ٢٠٠٧م. جماليات الشعر العربى. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية.

الجبورى، يحيى. ١٩٩٤م. الشعر الجاهلى خصائصه وفنونه. الطبعة السابعة. مؤسسة الرسالة.

الحسين، قصى. ٢٠٠٦م. شعر الجاهلية وشعرائها. الطبعة الأولى. لبنان. طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة.

الحديثی، بهجت عبدالغفور. ۲۰۰۸م. نصوص من الشعر الجاهلی والإسلامی والأموی. المکتب الجامعی الحديث.

ديب، عواصه. ۲۰۰٦م. المرأة فی شعر عمربن ربيعة، عمر أبی ريشة، نزار قبانی. بيروت: شرکة رشادبرس

سمرين، رجا.۱۹۹۹م. شعرالمرأة العربية المعاصرة. الطبعة الأولی. بيروت: دارالحداثة.

عباس، حسن. ۱۹۹٤م. المتنبی وشوقی. مصر: دار المعارف.

العقاد، عباس. ۱۹۹٤م. مراجعات فی الآداب والفنون. الطبعة الأولی. بيروت: دار الکتاب العربی.

مرتاض، عبدالملک. ۱۹۹۸م. السبع المعلقات، مقاربه سيميائيه– انتروبولوجيه. منشورات اتحاد الکتاب العرب.

مفيد، قميحة. ۱۹۹٤م. شرح المعلقات العشر. مکتبة الهلال.

نبوی، عبدالعزيز. ۲۰۰٤م. دراسات فی الأدب الجاهلی. الطبعة الثالثة. الرياض: مؤسسة المختار.

oxford advanced learners dictionary-2007 7th edition

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

الدور الحضارى لأبى على القالى فى الأدب الأندلسى

على باقر طاهرى نيا*
سيد مهدى مسبوق**
شهلا زمانى***

الملخص
قد أولى أهل الأندلس بالثقافة الإسلامية واللغة العربية اهتماما بالغا وعملوا على نشرهما، فازدهرت اللغة والأدب فى الأندلس؛ فمن ثم يعدّ التراث الأدبى واللغوى العظيم الذى خلفه لنا الأندلسيون من نتاج ذلک الاهتمام.
من كبار الأدباء الذين أسهموا فى ترسيخ الثقافة الإسلامية والأدب العربى فى الأندلس هو أبوعلى القالى الذى عمل على تأسيس المذهب الأدبى وتعليم أبناء الخليفة الأموية وجمع الكتب ونقل أهم المصادر العربية إلى الأندلس. ويعتبر القالى رائد كتابة المعجم الأدبى فى الأندلس وإماما فى اللغة وعلوم الأدب، وقد قاد فى الأندلس حركة لغوية ضخمة بمؤلفاته اللغوية بحيث تخرج عليه نفر غير قليل من اللغويين، ولقيت مؤلفاته صدى واسعا فى الشرق الإسلامى وغربه.

الكلمات الدليلية: أبوعلى القالى، الحضارة، الأندلس، الأدب العربى.

*. أستاذ بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران. Smm.basu@yahoo.com
**. أستاذ مساعد بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران.
***. خريجة الماجستير بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٨هـ. ش

المقدمة

اتسعت دائرة الفتوحات الإسلامية فى القرن الأول الهجرى واستمرت من الحجاز إلى الشام ومنها إلى إفريقية والأندلس ودخل المسلمون فى الأندلس فى نهاية القرن الأول الهجرى وأسسوا حكومة إسلامية امتدت حتى نهاية القرن التاسع الهجرى. نشهد فى هذه الحقبة المديدة من التاريخ الإسلامى فى الأندلس ظهور جيل من الأدباء الذين قد برعوا فى الأدب وحاولوا محاكاة إخوانهم المشارقة ولاسيما فى القرنين الأول والثانى، ومرد ذلک إلى أن جلّ الأدباء الذين ظهروا بصقع الأندلس فى هذه الحقبة كانوا من الذين هاجروا من المشرق وجاؤوا بکل مخزونهم الأدبى والعلمى إلى المغرب وعالجوا نفس الأغراض والفنون التى كانت شائعة لدى المشارقة.

هذا وقد اتسمت الحياة فى الأندلس بالرغبة المستمرة فى الارتباط الفكرى والاحتكاک الثقافى بالمشرق زمنا طويلا ولكننا نلاحظ بروز العوامل الأندلسية الذاتية بشىء من التدرج والتمهل. وإذا وقفنا عند المخزون الأدبى والثقافى فى الأندلس وجدنا أنه يقدم نتاجا غزيرا وأسماء لامعة فى تاريخ الأدب العربى، أسماء الذين كان أهل الأندلس يعتزون بهم ويفتخرون بمكانتهم السامية فى الأدب العربى؛ منهم أبوعلى القالى، الكاتب اللغوى الذى نال شهرة طائرة بمؤلفاته القيمة التى كانت ولاتزال مصدرا أدبيا يرجع إليه الأدباء واللغويون للإفادة منه والارتواء من منهله العذب.

وهذا المقال يبحث عن دور أبى على القالى فى الأدب الأندلسى، وهو قسمان: فى القسم الأول نلقى الضوء على حياة أبى على القالى وآثاره ونتناول الأدب الأندلسى فى إيجاز. أما القسم الثانى فنتوقف فيه عند الدور الحضارى لأبى على القالى فى الأدب الأندلسى. ونسعى من خلال هذه البحوث أن نجيب على الأسئلة التالية:

۱. ما هو الدور الحضارى لأبى على القالى فى الأدب الأندلسى؟
۲. ما هو الدور الذى قام به القالى فى تطوير كتابة المعاجم فى الأندلس؟
۳. ما هو الدافع وراء رحلة القالى إلى الأندلس؟

أبوعلى القالى: حياته وآثاره

هو أبوعلى إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هرون ابن عيسى بن محمد بن سلمان

القالى اللغوى، جده سلمان مولى عبد الملك بن مروان الأموى. (البستانى، لاتا: ٦٢١) ولد بمنازجرد من ديار بكر، فنشأ بها ورحل منها إلى العراق لطلب العلم وذلك فى سنة ثلاث وثلاثمائة للهجرة. (عميرة الضبى، ٢٠٠٥م: ٢١١)

قرأ فى بغداد على كبار العلماء وأئمة الثقافة وجهابذة الرواة من مثل البغوى (ت ٣١٧هـ) والعدوى (ت ٣١٩هـ) والسجستانى (ت ٣١٦هـ) وابن صاعد (ت ٣١٧هـ) وابن درستويه (ت ٣٤٧هـ) والزجاج (ت ٣١١هـ) والأخفش الصغير (ت ٣١٥هـ) وابن دريد (ت ٣٢١هـ) ونفطويه (ت ٣٢٣هـ) وابن سراج (ت ٣١٦هـ) وابن الأنبارى (ت ٣٢٨هـ) وغيرهم من أعلام العلماء الذين يروى عنهم وينوه بعلمهم. (الخفاجى، ١٩٩٢م: ٢٥٠)

خلف القالى آثارا كثيرة، منها: البارع فى اللغة، المقصور والممدود، النوادر والأمالى، ذيل النوادر، فعلت وأفعلت، أفعل من كذا، الإبل ونتاجها وجميع أحوالها، حلى الإنسان والخيل وشياتها، تفسير القصائد والمعلقات وتفسير إعرابها ومعانيها، مقاتل الفرسان، فهرسة أبى على البغدادى.

بدأ نبوغ القالى فى علوم اللغة والأدب وأخذت شهرته تزداد فى حلقات العلم والثقافة فى بغداد وجلس للتعليم والإفادة وظل ربع قرن مقيما فى بغداد متعلما ومعلما ومحققا ومفيدا حتى جاءت سنة(٣٢٨هـ) فكانت سنة تطور كبير فى حياة القالى الثقافية والأدبية. (المصدر نفسه: ٢٥٠)

ولما استقر الأمر للأمويين فى الأندلس قد بذلوا جهودا حثيثة لأن يجمعوا ما تركوه فى بلاد المشرق من ثقافة وحضارة، إذ كان الشرق منذ بداية القرن الثانى الهجرى مورد العلوم ومنزل الثقافة، فلم يجد الأمويون بدا من أن يولوا وجوههم شطر الشرق عندما أرادوا نشر العلم والآداب فى بلاد الأندلس، ولم يجدوا بدا من أن يقتنوا الكتب المشرقية عن طريق تشجيع الرحلة إلى بلاد الشرق وتشجيع الوافدين منها. (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

أطوار الحكم فى الأندلس

قدم العرب إلى الأندلس بتراثهم الأدبى الأصيل ففتحوا عيونهم على أفق رحب

وطبيعة جديدة ولكنهم لم يذوبوا تماما فی المحيط الجديد ولم تذهلهم المفاجأة فيتيهوا بعيدا عن تراثهم العربی العريق فی حين أنهم لم يتمردوا فی الوقت ذاته علی مقتضی حياتهم الجديدة فی إقليمهم الجديد وإنما كانوا معها كالكائن الحی فی تبادله المثمر ومؤلفاته الدائمة مع الحياة، فكانوا يحاولون من جهتهم إخضاع المحيط الجديد إلی الشروط التی يطيقون احتمالها بينما كان هذا المحيط بدوره يحاول أن يجد ما استطاع من تباينهم معه وتمردهم عليه. (الدغلی، ۱۹۸٤م: ۷۲) وانقسمت أدوار الحكم فی الأندلس إلی:

عصر الخلافة الأندلسية (۳۰۰- ٤۲۲ هـ): فهو عصر نضج العلوم والفكر الأندلسی، ونظرا لطول هذه الفترة أولاً ولتسهيل دراسة الفكر الأندلسی خلال هذا العصر ثانياً، ينقسم إلی ثلاثة أقسام:

۱. فترة الخلافة(۳۰۰-۳٦٦هـ): وتولی الحكم فيها الخليفة الناصر (۳۰۰-۳٥۰هـ) وابنه الحكم المستنصر(۳٥۰-۳٦٦هـ). (السامرايی وزملاؤه، ۱۹۹۹م: ۳۲۷)

۲. فترة الحجابة(۳٦٦-۳۹۹هـ): وهی الفترة التی سيطر فيها الحاجب المنصور وأولاده علی الخلافة الأندلسية.

۳. فترة الفتنة (۳۹۹-٤۲۲هـ): وأدت إلی قيام عصر الطوائف.

نهضت الحركة العلمية فی فترة الخلافة (۳۰۰-۳٦٦هـ) نهضة شاملة وكان من مظاهرها اتضاح الشخصية العلمية للأندلس واستقلالها؛ فقد شجع الناصر وابنه الحكم العلماء المشارقة القادمين إلی الأندلس وأغدقا عليهم جوائز سنية وعملا علی جلب الكتب القيمة، وترجما الكتب الأجنبية المهمة وحثا علی التأليف والبحث فی مختلف المجالات. والحاكم فی هذه الفترة كان محبا للعلماء مكرما لهم، فكان يستقدمهم من المشرق ويرحب بهم ويكرم مثواهم ويرفع منازلهم؛ ومن بين العلماء المشارقة الذين وفدوا إلی قرطبة أبوعلی إسماعيل بن القاسم القالی اللغوی. (سالم، لاتا: ۳۱۳) فإذا كان الناصر قد أحسن وفادة أبی القالی وجعله مؤدباً لابنه الحكم، فإن الخليفة الحكم اشتهر بحبه للكتب؛ فقد كانت له مكتبة تضم ٤۰۰ ألّف مجلد وكان يحرص علی اقتناء الكتب من أی مصدر، فلذلک نهضت الأندلس علميا فی شتی الميادين خلال هذه الفترة. (المصدر نفسه: ۳۱۳)

أسباب ازدهار الحياة العلمية والأدبية فى الأندلس

هناک أسباب عديدة ساعدت على ازدهار الحركة العلمية والأدبية فى الأندلس، أهمها:

١. دعوة العلماء المشارقة إلى الأندلس للإفادة من علمهم وأدبهم، ومن ذلک على سبيل المثال رحلة أبى على القالى.

٢. رحلة بعض الأندلسيين إلى المشرق، ممن ندبوا أنفسهم لتحصيل علم من علوم المشارقة والتبحر فيه، ثم العودة إلى الأندلس لنشر ذلک العلم بين أهله. (عتيق، لاتا: ١٥٠-١٥١)

٣. جمع الكتب وإقامة المكتبات العامة يؤمها الدارسون والباحثون. (المصدر نفسه: ١٥٤)

٤. اهتمام الأمراء والخلفاء الأندلسيين بالعلم والعلماء والتنافس فى تقريبهم حيث إنهم لم يستوزروا إلا من كان أديبا أو شاعرا أو عالما، وهذا يعنى أنهم لم يقفوا بمعزل عن الحركة العلمية والأدبية والفنية فى الأندلس.

والجدير بالذكر أن المرحلة الأولى للأدب العربى فى الأندلس هى مرحلة انتقال الأدب المشرقى إلى المغرب فى غير تبديل ولا تعديل. أضف إلى ذلک أن الثقافة الأدبية فى الأندلس كانت فى معظمها استيحاء للأدب المشرقى، وأن رسل الثقافة المشرقية كانوا من أشد عوامل التأثير المشرقى. كانت الثقافة فى البداية أدبية ولغوية ودينية وبعد ذلک شملت شتى فروع المعرفة، وكانت هذه العلوم وافدة إليهم من أرض الأجداد فى المشرق فأكبّوا على قراءتها. (محمد، ٢٠٠١م: ٢٨)

الدور الحضارى لأبى على القالى

كان أبوعلى القالى (ت ٣٥٦هـ) من خيرة من وفدوا إلى الأندلس؛ استقدمه عبدالرحمن الناصر (ت٣٥٠ هـ) لتأديب ابنه، وكان هذا الوافد قد تثقف ثقافة واسعة فى المشرق، وأخذ كثيراً عن شيوخه وخاصة ابن دريد والأخفش، فى وقت كان المشارقة قد قطعوا شوطاً بعيداً فى جمع اللغة والشعر، كما صنع الأصمعى فى أصمعياته والمفضل

الضبى فى مفضلياته، فحوى أبوعلى ذلک وأدخله الأندلس فسکن قرطبة وبها نشر علمه فلجأ إليه الناس فسمعوا منه وتأثروا به، وألف کتبا کثيرة. (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

أما فى مجال اللغة، فقد تأسست فى هذه المدرسة الدراسات اللغوية فى الأندلس وذلک بعد قدوم أبى على القالى، الذى وفد على الأندلس عام (٣٣٠ هـ/ ٩٤١ م) وحمل القالى إلى الأندلس کثيراً من علم المشرق وأدبه على نحو دواوين امرىء القيس وزهير والنابغة والخنساء والأخطل وجرير وغيرهم. هذا بالإضافة إلى کتب الأخبار واللغة، کما ألّف کثيراً فى الدراسات اللغوية وأملى على طلبته الأندلسيين کتابه الأمالى. (السامرايى وزملاؤه، ١٩٩٩م: ٣٢٨)

أقام أبوعلى القالى ببغداد خمسا وعشرين سنة ذاع فيها صيته وعمّت شهرته ولمّا کان الخليفة عبد الرحمن الناصر الذى رفع منار العلوم والفنون فى الأندلس وأدخل فيها مفاخر کلّ جهة، وزينة کلّ بلد، بدأ يحترم العلماء ويجلّهم، ويقدرّهم أعظم تقدير، لأنهم روح الأمة وحياتها، ويعمل على إنهاض أمته بنشر العلم لتسمو إلى مراقى الفلاح ولما سمع عبد الرحمن شهرة أبى على القالى فى اللغة والأدب کتب إليه ورغبه فى الوفود عليه لنشر علمه والاستفادة من معارفه. (القالى، لاتا: المقدمة)

کان نزوله فيها فاتحة عهد لغوى عظيم واستقبله الناصر استقبالا کريما وأحسن هو وابنه الحکم رعايته وإغداق المال عليه ونشط فى التأليف والتدريس بقرطبة وضاحيتها الزهراء حتى وفاته سنة ٣٥٦هـ (ضيف، ١٩٨٩م: ٩٢)

أخذ القالى يلقى محاضراته ودروسه فى حلقات مسجدها الجامع، فأورث أهل الأندلس علمه، وأقبل عليه أهل الأندلس للافادة والتعليم والتأدب من دروسه التى کان يلقيها من روايته وحفظه فى کل يوم خميس بقرطبة، فى المسجد الجامع بالزهراء، وکان أبوعلى واسع العلم کثيرالرواية، طويل الباع فى علوم الأدب واللغة، مما شهد به علماء عصره، فسمع الناس منه، وقرأو ا عليه کتب اللغة، والأخبار والأمالى، وعظمت استفادتهم منه. من تلاميذه فى هذه الفترة مؤلف کتاب مختصر العين وإمام اللغة والأدب فى الأندلس فى عصره وسواه. (الخفاجى، ١٩٩٢م: ٢٥٣) کان قدوم القالى إلى قرطبة يمثل نهضة فى الدراسات اللغوية والأدبية، فعنه أخذ الأندلسيون واتخذوه إماما وحجة.

(سالم، لاتا: ٣١٣ –٣١٤)

كان أبوعلى إماما فى اللغة العربية، متقدما فيها فأفاد الناس منه، وعولّوا عليه، واتخذوه حجة فيما نقله وكانت كتبه على غاية التقييد والضبط والإتقان، وقد ألف فى علمه الذى اختصت به تآليف مشهو رة تدل على سعة علمه وروايته وحدّث عنه جماعة، منهم أبومحمد عبد الله بن الربيع بن عبد الله التميمى، ولعله آخر من تحدث عنه. (الحموى،١٩٨٠م: ٣١)

دور القالى فى تطوير الحضارة الإسلامية

للقالى دور ريادى فى تطوير الحضارة العربية الإسلامية ، ويعود ذلك إلى أسباب، منها:

أ. كثرة مؤلفاته: وهى الأمالى والبارع وكتاب تفسير القصائد والمعلقات وغيرها.

ب. وفرة تلاميذه: قرأ على القالى عدد من الطلبة فى قرطبة أشارت إليهم كتب التراجم الأندلسية وحصرهم صاحب كتاب "أبوعلى القالى" فى ثمانية وأربعين تلميذا قرأوا عليه وجالسوه، منهم أبوبكر محمد بن الحسين الزبيدى (ت٣٧٩هـ) وأبوبكر بن القوطية (ت٣٦٧هـ) والحاجب المنصور بن أبى عامر(ت٣٩٢هـ) ويوسف بن هارون الرمادى وغيرهم.

وظهر تأثير هؤلاء عن طريق مؤلفاتهم وإبداعاتهم، وأصبحوا فيما بعد أساتذة لهم حلقات يقومون فيها بالتدريس، وكانوا الأعمدة الأولى التى نهض بها التراث اللغوى والأدبى، وسار فى طريق الكمال عن طريق الأجيال التى جاءت بعدهم وتلمذت لتلاميذهم. (المصدر نفسه: ٣٧)

ج. جلب الكتب: أتى القالى إلى الأندلس بمجموعة كبيرة من المؤلفات فى اللغة والأدب تضم دواوين شعراء جاهليين وإسلاميين وعباسيين وكتب الأخبار، وقد وجدت هذه المؤلفات صدى واسعا عند المثقفين وشداة الأدب، وأثرت فى الثقافة الأندلسية وبذلك يكون القالى قد أسهم بشكل ملموس فى توجيه الذوق الأدبى وتشجيع الاتجاه المحافظ فى الأدب الأندلسى عن طريق ارتباط الأدباء بالدراسات التى أرساها ودعمها. وفضلا

عن ذلک إن مدرسة القالی قوت رواية اللغة والأدب فی أصولها المشرقية، وتأثرت الثقافة الأندلسية بتلقيها بثقافة متينة أصيلة ساعدت على ظهور شخصية أندلسية متميزة وأغنت المكتبة الأندلسية بالمؤلفات اللغوية والأدبية. (المصدر نفسه: ۳۷)

وللقالی دور بارز فی توجيه ركب الثقافة الأندلسية، وقد برز هذا الدور فی وسائل عدة، منها:

۱. جملة الكتب التی أتی بها القالی من المشرق، وهی تحتوی أمهات المصادر العربية والينابيع المشرقية. (عيد، ۱۹۹۲م: ۹۱)

۲. مؤلفاته ذات الطابع الأدبی واللغوی الدقيق والواضح، وكانت زادا للأجيال المقبلة تناقشها وتدرسها.

۳. قدّم للأندلسين أصولا معتمدة مقروءة على العلماء، فأوجد بذلک أساس الدقة اللغوية المعجمية.

٤. أثّر بشخصيته الفذة فی خلق طبقة من التلامذة كان منهم شخصيات مرموقة أدت دورا كبيرا فی نشر علم القالی ومنهجه، منهم الزبيدی، وابن القوطية والأخواف ابنی أبان بن سيد وغيرهم.

أما عن الكتب والدواوين الشعرية التی أدخلها القالی إلى الأندلس، فقد ذكر لنا ابن خير الإشبيلی أسماءها فی فهرسته، وهی كتب كان لها أثر فی تعضيد المدرسة الشعرية القائمة على اتباع مذهب العرب؛ وهذه الكتب هی: شعر ذی الرمة، وشعر عمروبن قميئة، وشعر جميل، وشعر أبی النجم العجلی، وشعر معن بن أوس المزنی، وشعر الحطيئة، وشعر النابغة الذبيانی، وشعر علقمة بن عبدة التميمی، وشعر الشماخ بن ضرار، ونقائض جرير والفرزدق، وشعر الأعشی ميمون بن قيس، وشعر عروة بن الورد، وشعر المثقب العبدی وشعر مالک بن الريب المازنی، وشعر النابغة الجعدی، وشعر كثير عزة، وشعر ابن حجر التميمی، وشعر القطامی، وشعر الأخطل، وجزء من شعر عمروبن شاس، وشعر عدی بن زيد العبادی، وشعر عبدة بن الطبيب، وشعر تميم بن أبی بن مقبل وشعر الأفوه الأودی، وشعر زهير بن أبی سلمی، وشعر عبيد بن الأبرص، وشعر المرقش الأكبر والأصغر، وشعر سلامة بن جندل، وشعر قيس بن الخطيم، وشعر الطرماح بن

الحكيم الطائى، وشعر امرئ القيس، وشعر دريد بن الصمة، وشعر أبى جلدة، وخمسة أجزاء من شعر رؤبة، وأربعة عشر جزءا من شعر الهذليين، وشعر عمر بن أبى ربيعة المخزومى، وشعر أبى النواس، وشعر جرير، وشعر طرفة بن العبد، وشعر طفيل الغنوى، وجزء من شعر أبى تمام بن أوس. (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

وحمل عددا من كتب الأخبار مثل أخبار نفطويه وهى تقع فى ثمانية وعشرين جزءاً، وخمسة أجزاء من أخبار ابن الأنبارى، وسبعة أجزاء عن ابن أبى الأزهر، وثمانية وخمسين من أخبار ابن دريد، وجزئين من أخبار وإنشادات عن الأخفش والمدخل للمبرد، والمهذب للدينورى، وكتاب الأحباس لأبى نصر، وجزء فيه عدة من أيام العرب ومعانى الشعر للجاهلى وكتاب البهى للفراء.. والضيفان لثعلب، والعروض لابن درستويه... . (المصدر نفسه)

فهذه المؤلفات التى ألفها أعلام المشرق فى اللغة والنحو والأدب التى آثرها أبوعلى وحرص أن تكون معه خلال رحلته، وفى حله وترحاله هى فى واقع الأمر امتداد لشخصيته ومرآة لعلمه. (دقاق، ١٩٨٢م)

فبهذه الدواوين الشعرية التى يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب وبهذه الكتب اللغوية التى أدخلها وأملى بعضها فى حلقات المتأدبين والمتعلمين، يعد القالى «أول من أسس علوم اللغة وآدابها فى الأندلس، وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وأكابر الأدباء فى هذه البلاد.» (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب التى أدخِلت إلى الأندلس، خاصة كتب الشعر قد أسهمت فى تثقيف النشء الأندلسى، الذى كان يتطلع إلى معرفة ما وصل إليه المشارقة فى مذهبهم الشعرى، ويبدو للدارس أن هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية كانت تؤلف إرهاصات أولية مهدت لرسوخ المدرسة القالية التى كانت لها ـ فيما بعد ـ آثار بعيدة فى الدوائر العلمية والأدبية الأندلسية. (المصدر نفسه)

ما أدخله أبوعلى القالى من الكتب فى شتى العلوم قد أسهمت فى تعميق الطابع المشرقى للدوائر العلمية والأدبية فى بلاد الأندلس، إذ أقبل أهل العلم والأدب على قرائتها والاطلاع على ما فيها رغبة فى تأصيل الثقافة المشرقية بينهم، ومحاولة لخلق

مناخ علمی وأدبی يستطيعون به مجاراة ما وصل إليهم من بلاد المشرق. فنجدهم وقد تمكنت فيهم ثقافة المشرق يعمدون إلی دراسة وشرح ما قرؤوه من كتب، ميسرين بذلک ومقربين إلی الأذهان والعقول ما جاد عليهم المشرق من ضروب القول وفنون المعرفة، ومشجعين فی الوقت ذاته أدباءهم وشعراءهم علی اتخاذ ما شرحوه مثالاً يسيرون عليه فی إبداعاتهم وإنتاجاتهم الخاصة. (المصدر نفسه) وهذا ما دعا المستشرق بروكلمان إلی القول: «أما الأندلس فكان أو ل من نقل إليها علم الأدب أبوعلی القالی...» (دقاق، ۱۹۸۲م)

ولا عجب فی ذلک، فقد كانوا يعيشون فی تلک الجزيرة وعيونهم شاخصة إلی المشرق حيث ثقافتهم العربية الأصيلة ومنبع لغتهم العربية ومصدر تقاليدهم الفنية الراسخة، ولم يكن ليغيب عنهم قط أنهم هنا الفرع وأن هناک الأصل، ولهذا كانوا يحسون بما كان يحس به كل فرع من نزوع نحو أصله. بل إن هذا الوضع النفسی كثيراً ما كان يجنح بذويه إلی غلوهم فی هذا الالتحام وحرصهم علی منافسة ما يفد إليهم من وطنهم الأول وسعيهم إلی محاكاته أو مجاراته. (المصدر نفسه)

وليس غريباً أيضاً أن نجد كبار النقاد ومشاهير الأدباء يحذون حذو المشارقة فی التأليف الأدبی، وفی تبنی المفاهيم الجمالية للشعر والأدب علی العلوم، ويكرهون كل خروج عما هو مألوف ومأثور عند أعلام الأدب والشعر فی المشرق العربی إذ ذاک. والملاحظ فی هذا الاتجاه أن ابن عبد ربه قد ألف العقد الفريد محاكياً ابن قتيبة فی عيون الأخبار، وأن ابن بسام فی كتابه الذخيرة يحاكی الثعالبی فی يتيمة الدهر. (المصدر نفسه)

قد ألف القالی كتباً كثيرة أملاها عن ظهر قلبه فی مواضع كثيرة منها كتاب "المقصور والممدود" وكتاب "فعلت وأفعلت" وكتاب "تفسير السبع الطوال". عرّف القالی فی مقدمة كتابه الأمالی هذا الكتاب بقوله: «وأودعته فنوناً من الأخبار وضروباً من الأشعار، وأنواعاً من الأمثال وغرائب اللغة. علی أنی لم أذكر فيه باباً من اللغة إلا أشبعته، ولا ضرباً من الشعر إلا اخترته، ولا فنّاً من الخبر إلا انتحلته، ولا نوعاً من المعانی والمثل إلا استجدته.» (الخليل، ۲۰۰٦م)

والأمالی واحد من أربعة كتب ذكر ابن خلدون أن مشايخه وأساتذته جعلوها أصول

فن التأديب وما سواها تبع لها وفروع منها. وهذه الكتب الأربعة هى: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والأمالى لأبي على القالى. (فاتحى نژاد، ١٣٨٠ش: ٢١)

ومقدمة كتاب الأمالى سجل قيم يزودنا بمعلومات قيمة عن حياة القالى وأدبه، والكتاب نفسه- مع مظهره الأدبى العالى- يدل على ثقافة لغوية واسعة، وهو حافل بالفوائد اللغوية التى لاتوجد فى أى كتاب آخر.

والكتاب يضم بين دفتيه روائع الآثار المروية عن العصر الجاهلى والإسلامى والأموى وصدر دولة بنى العباس وهى نصوص أدبية رفيعة قد لاتوجد فى كتاب آخر سواء ما سجله القالى منها من النثر أم الشعر. (الخفاجى، ١٩٩٢م: ٢٥٥)

وخلاصه القول إن كتاب القالى دائرة معارف فى الأدب القديم، وهو ثمرة من ثمرات الرجولة المكتهلة، والإحاطة التامة، والثقافات الواسعة. وهو صورة لآداب المشرق فى مختلف العصور إلى آخر القرن الثانى الهجرى، وآداب المشرق كانت فى الأندلس من الطرف الجميلة، التى يحتفل بها، وتروى وتذاع. وليس فى الكتاب طبعاً شىء من آداب الأندلسيين وآثارهم، إنما هو صورة مشرقة واضحة لذوق أدباء المشرق وشعرائه ونقاده. (المصدر نفسه: ٢٥٦، ٢٥٧) ليس عجيباً بعد هذا كله أن يكون الأدب الأندلسى فى الكثير من نواحيه صورة صادقة عن الأدب العربى فى الشرق ونسخة ثانية تختلف فى بعض التفاصيل. (الدغلى، ١٩٨٤م: ٧٦)

وكتابه الآخر هو البارع وهو كتاب مسهب فى اللغة أو معجم كبير فى ألفاظ العربية، ولعل أهميته الأولى ترجع إلى أنه أول معجم عربى عرفته الأندلس، وذلك فى منتصف القرن الرابع الهجرى، وكأنما قدر لتلك الربوع الأندلسية أن تنتظر إلى ذلك الحين حتى يفد عليها لغوى كبير من المشرق ويضع لها هذا المعجم الرائد. (دقاق، ١٩٨٢م)

والبارع – فيما يقدر بعض الباحثين- أوسع المعاجم التى ظهرت حتى ذلك الحين، ويبدو البارع من خلال استقراء ما بين أيدينا من مواده ومن خلال وصف القدماء له أنه كان ضخما. فقد ذكر ياقوت أنه يحتوى على مائة مجلد وثلاثة آلاف ورقة على حين جاء فى وفيات الأعيان وإنباه الرواة أنه يشتمل على خمسة آلاف ورقة. وأغلب الظن

أن المشارقة الذين تكلموا عن البارع لم يصفوه من كتب، ولذلك يبقى أبوبكر بن خير وهو أندلسى، عرف بتدقيقه، أفضل من يحدثنا عن هذا المعجم الرائد. إنه يحدد حجمه بقوله: «إنه فى مائة وأربعين وستين جزءاً، عدد أو راقها أربعة آلاف ورقة وأربع مائة ورقة وست وأربعون ورقة.» (المصدر السابق)

ويبدو أن تأليف البارع استغرق من أبى على جهداً كبيراً ووقتاً مديداً. إذ «كان ابتداؤه أوله سنة ثلاث مائة وتسع وثلاثين، وكماله فى شوال من سنة ثلاث مائة وخمس وخمسين أى إن أبا على أنجزه قبل عام من وفاته. ولايضارع البارع فى الأندلس سوى كتاب المحكم الذى صنفه ابن سيده الأندلسى، فى القرن الخامس الهجرى، أى فى العصر الذى تلا عصر أبى على.» (المصدر نفسه)

يبدو من هذه المقدمات أن كتاب الأمالى والبارع أهم مولفات أبى على القالى فى الأندلس بالنسبة إلى سائر مؤلفاته ولهذا أشار معظم الأدباء إلى هذين الكتابين وشرحوا محتواهما ونصوصهما.

والجدّ هو الطابع الغالب على كتب القالى، ولا سيما كتابه الأمالى؛ فقلّما يجنح فيه إلى الفكاهة والهزل، أو البذاءة والمجون، وقلّما نجد فيه أشعاراً وأخباراً تخدش الحياء وتجرح الشعور. وقد خالف القالى بنهجه هذا منهج أصحاب الموسوعات الأدبية كالجاحظ وابن قُتَيْبة وأبى حيّان التوحيدى، وابن بسّام، وهذا دليل آخر على شخصية القالى الجادة الرصينة العفيفة. (الخليل، ٢٠٠٦م)

وأخيرا إن الأندلس عرفت فى القالى "المعلم الأول" فى اللغة والمعجم، وقد سلكت الدراسات التالية نهجه، والنشاط المعجمى فى الأندلس يمثل فرعاً من فروع الثقافة التى يظهر فيها تأثير المدرسة القالية وتوجيهها. (عيد، ١٩٩٢م: ٩٢)

النتيجة

- نافست الأندلس الأموية بغداد العباسية فى العلوم والآداب والفنون، ولهذا عملت على استقدام أرباب الأدب والعلم والنحو واللغة من بغداد، فازدهر العلم واللغة فى الأندلس، فوفدت إلى بلاد الأندلس جماعة من العلماء، منهم أبوعلى القالى.

–كانت الثقافة الأندلسية فى بداية الأمر تتركز فى العلوم الأدبية واللغوية والدينية، ويعد القالى أول من أسس علوم اللغة وآدابها فى الأندلس، لأنه هو الذى أدخل الكتب اللغوية ودواوين المشارقة إليها. والكتب التى أدخلها القالى فى الأندلس وما ألّفه فى العلوم الأدبية تعتبر من أهم المعاجم اللغويه فى الأدب العربى. فضلا عن ذلك إنه قد اهتم بالتدريس وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وكبار أدباء الأندلس. وقد أقبل الناس عليه فسمعوا منه وتأثروا بعلمه وثقافته المشرقية، وهذا كله قد أسهم فى تأصيل الطابع المشرقى للدوائر العلمية والأدبية فى بلاد الأندلس، وأصبح الأدب الأندلسى فى الكثير من جوانبه صورة صادقة عن الأدب العربى فى الشرق.

– مؤلفاته (كالأمالى والبارع فى اللغة و...) تعد من أمهات اللغة العربية وآدابها، وكثيرا ما يرجع إليها علماء اللغة والأدباء للإفادة منها.

المصادر والمراجع

البستانى، البطرس. لاتا. دائرة المعارف (قاموس عام لكل فن ومطلب). المجلد الأول. بيروت: دار المعرفة.

الجيلالى السلطانى. ٢٠٠٧م. «الثقافة المشرقية وأثرها فى ترسيخ مذهب العرب فى الشعر الأندلسى». مجلة التراث العربى. العدد ١٠٦.

الحموى، ياقوت. ١٩٨٠م. معجم الأدباء. المجلد الرابع. بيروت: دار الفكر.

الخفاجى، محمد عبدالمنعم. ١٩٩٢م. الأدب الأندلسى، التطور والتجديد. ط١. بيروت: دار الجيل.

الخليل، أحمد. ٢٠٠٦م. مشاهير الكرد فى التاريخ الإسلامى (الحلقة الثامنة والعشرون) أبوعلى القالى، موقع مركز كلكامش.

http//:gilgamish.org/viewarticle.php?id=history.20090305-16817.

دقاق، عمر. ١٩٨٢م. «رائد التأليف المعجمى فى الأندلس أبوعلى القالى». مجلة التراث العربى. العدد التاسع. السنة الثالثة.

الدغلى، محمد سعيد. ١٩٨٤م. الحياة الاجتماعية فى الأندلس وأثرها فى الأدب العربى وفى الأدب الأندلسى. ط١. بيروت: منشورات جار أسامة.

سالم، عبد العزيز. لاتا. تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس. الإسكندرية: مكتبة الأنجلو المصرية.

السامرايى، خليل ابراهيم وزملاؤه. ١٩٩٩م. تاريخ العرب وحضارتهم فى الأندلس. ط١. بيروت: دار

المدار الإسلامی.
السیوطی، جلال الدین عبد الرحمن. ۱۹۹۸م. بغیة الوعاة فی طبقات النحویین والنحاة، تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم. ط۱. بیروت: المكتبة العصریة.
عتیق، عبدالعزیز.لاتا. الأدب العربی فی الأندلس. بیروت: دار النهضة العربیة.
عمیرة الضبی، أحمد. ۲۰۰۵م. بغیة الملتمس فی تاریخ رجال أهل الأندلس (ذیل لكتاب جذوة المقتبس للحُمیدی). شرحه صلاح الدین الهواری. ط۱. بیروت: المكتبة العصریة.
ضیف، شوقی. ۱۹۸۹م. تاریخ الأدب العربی عصر الإمارات. القاهرة: دار المعارف.
عید، یوسف. ۱۹۹۲م. النشاط المعجمی فی الأندلس. ط۱. بیروت: دارالجیل.
فاتحی نژاد، عنایت الله.۱۳۸۰هـ ش. أمهات المصادر العربیة. ط۲. طهران: انتشارات سمت.
الفاخوری، حنا. ۱۳۸۵ هـ ش. الجامع فی تاریخ الأدب العربی(الأدب القدیم). ط۳. قم: منشورات ذوی القربی.
القالی، أبوعلی. لاتا. الأمالی. الجزء الأول. بیروت: دار الفكر.
محمد، محمد سعید. ۲۰۰۱م. دراسات فی الأدب العربی. ط۱. لیبیا: منشورات جامعة سبها.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

الأثر الفارسی فی شعر عبدالوهاب البیاتی

عیسی متقی زاده*
علی بشیری**

الملخص
تأثر عبدالوهاب البیاتی الشاعر العراقی الحدیث ومن رواد الشعر الحر بأدب الفرس وثقافتهم فی الکثیر من قصائده ووظف شخصیات ومدن الفرس للتعبیر عما یجیش فی صدره من فیضانات شعریة. تنوی هذه الدراسة تبیین الدلالات التی تحمل هذه الرموز وبیان کیفیة استخدام البیاتی شخصیات فارسیة کرمز أو متقنعا بها من خلال جسد نصه الشعری قدر المستطاع. أما الشخصیات والمدن فهی: الخیام صاحب الرباعیات، نیسابور، جلال الدین الرومی، فرید الدین العطار، شیراز.

الکلمات الدلیلیة: البیاتی، الخیام، نیسابور، جلال الدین الرومی، فرید الدین العطار، شیراز.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربیت مدرس، طهران – إیران. Motaghizadeh@modares.ac.ir
**. طالب الدکتوراه بجامعة تربیت مدرس، طهران – إیران.
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. حسن شوندی

تاریخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٧هـ. ش تاریخ القبول: ١٣٩١/٣/٦هـ. ش

المقدمة

تأثر الشعراء العرب في كتابة قصائدهم بأنحاء مختلفة بثقافات، وأشخاص، وأساطير من بلدان وأقاليم مختلفة علاوة على البلد أو الإقليم الذى يعيشون فيه، وتطمح هذه الدراسة برصد بعض هذه المظاهر في شعر شاعر بلاد الرافدين عبدالوهاب البياتى محددة إطاره في الإجابة عن سؤال وهو ما مدى تأثر البياتى بالثقافة الفارسية أو الأشخاص الذين نبغوا في هذه الثقافة؟ ويبدو أن البياتى قرأ من الشعراء الفرس ما قرأ من جلال الدين الرومى، فريد الدين العطار، والخيام، والجامى باهتمام بالغ. (البياتى، ١٩٩٣م: ٢٥)

زار البياتى إيران في السنة الأخيرة من عمره عام ١٩٩٩م وزار أهم المدن الإيرانية وزار مرقد الإمام الرضا(ع)، وحافظ وسعدى الشيرازيين، وفردوسى مبديا عن رأيه بأن الشعراء الفرس يتميزون عن شعراء الشرق بأن لهم إلى جانب شاعريتهم الفذة تجربة صوفية ووجودية. (فوزى، ١٣٨١ش: ٥٥)

لاشک في أن البياتى يعد واحدا من أكثر الشعراء الذين كتب عنهم دراسات كثيرة قبل أن يحظى بها شاعر في العصر الحديث، وهناک كتابات عن بعض الشخصيات الفارسية في شعر البياتى مثل ما كتب پاشا زانوس عن تأثر البياتى بحافظ الشيرازى في مقال له يركز على قصيدة البياتى بعنوان بكائية إلى حافظ الشيرازى (زانوس، ١٣٩٠ش: ٢٨ وما بعدها) ومثل هذه الدراسات يمكن أن نشير إلى دراسة بدرومارتينث مونتابث المسماة بثلاث مدن إسبانية في شعر عبدالوهاب البياتى وأيضا هناک دراسة لإبراهيم خليل المعنون «بظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر» تحدث فيها عن أثر لوركا ومصرعه في شعر البياتى في عدة صفحات. (خليل: ص٦٧ وما بعدها) وهناک أيضا إشارات متناثرة إلى بعض الرموز كما نرى ذلک في كتابى إبراهيم محمد منصور وناهدة فوزى.

الخيام ونيسابور

أبوالفتح عمر الخيام شاعر، ورياضى، وفلكى ولد بنيسابور عاش عصر دولة

السلاجقة، ویبدو أنه کان ینزع منزع الإبیکوریة التی تقول بالمیل نحو الملذات والحظوظ لأن الموت والفناء محتومان ولابد منهما. وکانت هذه النزعة تثیر حقد علماء الدین علیه، وله رباعیات شهیرة ترجمت إلی الکثیر من اللغات العالمیة تمثل إلی حد ما هذه النزعة وعلی الأرجح أنه توفی عام ٥١٧هـش. ویقترب زمان ولادته من عام ٤٠٨هـش. (صفا، ١٣٨٤ش: ١٦٣-١٦٦)

یبدو من أقوال البیاتی أنه کان یری تشابها کثیرا بینه وبین الخیام إذ یقول: «یکفینی فی الحیاة ما یکفی عمر الخیام.» (البیاتی، ١٩٨٣م: ١٠٧) أو «فلتضعنی فی عداد قبیلة عمر الخیام، فأقول لک إن دیوان شعر وکوز نبیذ وامرأة تکفینی.» (المصدر نفسه: ٩٧)

بدأ البیاتی باستخدام الخیام فی قصیدة «الرجل الذی کان یغنی» من دیوان «أشعار فی المنفی» التی یعتقد غنیمی هلال بأنها تعانی اضطراب الصورة إذ إن الصور لاتتصف بوحدة الإیحاء «وبخاصة تمثیله بعمر الخیام الذی یوحی بانتهاز فرص الاستمتاع، ولم نفهم وجه الإیحاء فی صور الرغیف والمصحف والقنبلة، علی فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ولایکفی أن یقصد الشاعر - علی سبیل الاقتضاب - إلی جانب الروح والمادة والقوة.» (غنیمی هلال، ١٩٧٣م: ٤٥٠-٤٥١) لکن الذی یدرکه هذا البحث من هذه الکلمات هو دلالتها علی الأفکار الاشتراکیة التی سادت مرحلة من مراحل تطور الفکرة عند المتنورین فی حقبة من الزمن؛ إذ کان الرغیف والکتاب والسلاح بصورة تراتبیة هم الاشتراکیین. (النقاش، ٢٠٠٨م: ٢٩ وما بعدها) ویبدو أن البیاتی جعل خیامه أحمر العینین لیوحی بازدواجیة السهاد، والخمار من جهة والوردة الحمراء التی تعتبر رمزا للثورة من جهة أخری؛ وأشار إلی رغیف ومصحف وقنبلة تتصل بالثورة عند البیاتی، ونری أن خیام الشاعر یغنی لحقول الزیت إذ یری صلاح فضل: أن الشاعر جاء بخیامه إلی عهد مصدق وتأمیمه للنفط الإیرانی. (فضل، ١٩٩٥م: ١٢٣) «إن البیاتی یقدم لنا - عبر حکایة مکثفة - بطلاً ثوریاً ... أصیلاً ینتقل به من الخاص الضیق، إلی العام الشمولی، وهذا البطل لیس أسطوریا ولایحمل بعض أوهام العصر فی التنظیرات والمماحکات السیاسیة، ولایتخاذل أمام فکرة اللاجدوی من التضحیة.» (رضوان، ١٩٩٩م: العدد ٣٤٣)

«على أبواب طهران رأيناه

رأيناه

يغنى

عمر الخيام، يا أخت، ظنناه

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

يغنى، أحمر العينين

كالفجر، بيمناه

رغيف

مصحف

قنبلة، كانت بيمناه

يغنى، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت والله

يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه.

وكان الموت أواه

على مقربة منه، على أطراف دنياه.

ونادانا وناداه

صياح الديک، أختاه!

وخلفناه فى الساحة، لاتطرف عيناه

- «وداعا!»

قالها، واختنقت فى فمه الآه.

- «وداعا، لک يا طهران

يا صاحبة الجاه

وداعا لک يا بيتى

وداعا لک أماه»

ودوت طلقة، واختنقت فى فمه الآه.» (البياتى، ج١، ١٩٩٥: ٢٨٠-٢٨١)

استخدم البیاتی شخصیة الخیام بشکل موسع فی دیوان «الذی یأتی ولایأتی» الذی قدّمه بالقول: سیرة ذاتیة لحیاة عمر الخیام الباطنیة الذی عاش فی کل العصور منتظرا الذی یأتی ولایأتی. یبدأ البیاتی سفره مع الخیام منذ القصیدة الأولی «صورة علی غلاف» فی هذه القصیدة من هذا الدیوان إذ نری أن الاعتقاد بالأقدار یتمظهر فی جملة «لاغالب إلا الله» وهی شعار بنی الأحمر المنقوش علی جدران الحمراء الذی یری صلاح فضل أن البیاتی یستخدمه بمفارقات عدیدة. (فضل، ١٩٩٩م: ١٤) کما نری ذلک هنا، ویبدو أن هذا القول لاینبع من فکرة متزهدة دینیة کما استخدمه بنو الأحمر لکنه ینشأ عن فکرة وجودیة کان الخیام متصفا بها والخیام المنجم یستعین بالنجم لاستیعاب الکون والزمن.

«...

ـ مولای: لاغالب إلا الله

فآه ثم آه

مملکة الموت علی أسوارها الحراس

یرنق النعاس

عیونهم؛ فلتفتح البوابة

ولیدخل الغالب والمغلوب

فالفجر فی الدروب

عما قریب؛ یوقظ الحراس

ویقرع الأجراس

ـ مولای! قال النجم لی، وقالت الأقدار

بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار.» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦١-٦٢)

یتقنع البیاتی بقناع الخیام فی قصیدة «الطفولة» عندما یستخدم کلمة نیسابور مسقط رأس الخیام جاعلا بغداد معادلا له ویری أن بغداد - نیسابور- کان جحیما ولد فیه الشاعر ویفوت الشاعر الأداة الأصلیة لتواصل الحیاة مادیا فی محاولة محبطة له لقضیته المثالیة وهی المدینة الفاضلة والحقیقة؛ ویتساءل الشاعر فی لهجة ملؤها الیأس

والامتضاض هل من الإمكان فى شيء ولادة الحقيقة فى هذه المدينة المحشوة بالنفايات القذرة؟ فيبحث البياتى عن نيسابور الجديدة وهى مدينته الفاضلة (البياتى، ١٩٩٣م: ٣٧) إذ لاتعجبه ظروف المدينة المتوفرة ويقول: «ماذا يفعل الإنسان المحاصر المهجور بحبه فى مدن الإسمنت، والحديد، والصفيح، وعلب السردين، وكل شئ يشى به، ويتآمر ضده. فلم يعد هناک مكان فى مدن علب السردين هذه للعشاق المتوحدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثانى فى الظلام. إن مدنا كهذه، لاتلبث أن تنقض بكلاب صيدها، وضبابها على جنة أهل الحب.» (نفس المصدر) ويبدو أن «الخيط» فى هذه القصيدة ترمز إلى زمن الطفولة وما فيها من الذكريات وإن البياتى يستمد كثيرا من ينابيع الطفولة لكتابة قصائده. أما الخيط فهو الذى يقول عنه البياتى: «كانت جداتنا يربطن إبهامنا بخيط من الصوف أو الحرير لكى لانبتعد عن البيت كما تقول الأسطورة.» (المصدر نفسه: ١١)

«ولدت فى جحيم نيسابور
قتلت نفسى مرتين، وضاع منى الخيط والعصفور
بثمن الخبز، اشتريت زنبقا!
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة
...
كلمت نجمة الصباح، قلت يا صديقة
أتزهر الحديقة؟
وتولد الحقيقة
من هذه الأكذوبة البلقاء
طفولتى الشقية الحمقاء
فراشة عمياء
متى؟ متى أيتها الشمطاء؟
ستمطر السماء!

وتولد الحقیقة؟

من هذه النفایة الغریقة!» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٣-٦٤)

یصف البیاتی نیسابور فی قصیدة «اللیل فوق نیسابور» بأنها صارت مکانا للنهب، والفساد، والدمار ونجد فی هذه المدینة أضرابا عدیدة من الفجائع ویدعو فی النهایة إلی الثورة ضد هذا الواقع البغیض والسعی وراء إنقاذ المدینة:

«کل الغزاة من هنا مروا بنیسابور

العربات الفارغة

وسارقو الأطفال والقبور

وبائعو خواتم النحاس

وقارعو الأجراس

...

أیتها الأنقاض!

دقت طبول الموت فی الساحات

وأعدم الأسری وهم أموات

...

- لنقرأ الکتاب بالمقلوب

منقبین فی حواشیه عن المکتوب والمحجوب

کان علینا أن نضیء النور

فی لیل نیسابور.» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٥-٦٦)

یتلقانا الملمح الخیامی فی القصیدة التالیة لقصیدة «اللیل فوق نیسابور» منذ اللحظة الأولی إذ سمی الشاعر هذه القصیدة «فی حانة الأقدار» والحانة قریبة من الخمر التی أحبها الخیام فی رباعیاته وتتصل اتصالا وثیقا بفکرته الأبیکوریة والأقدار أیضا ینتمی إلیها الخیام بنزعته القدریة:

«والقمر الأعمی ببطن الحوت

وأنت فی الغربة لا تحیا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

واشرب ظلام النور

وحطم الزجاجة

فهذه الليلة لاتعود.» (البياتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٧)

يشارک خيام أبا نواس نزعته الإبيکورية فى التمسک بالخمر لنسيان الهموم وشدائد الزمن المفجع إذ يستخدم البياتى من النص الشعرى النواسى للإفراط فى معاقرة الخمر للتنويه إلى ثقل الهموم كما يشير إلى ذلک بعض الدارسينن (نشاوى، ١٩٨٤م: ٥٤٢) والنص هو: «أسقنى حتى ترانى أحسب الديک حمارا.» (أبونواس، ٢٠١٠م: ٢٠٢)

«– أصابک السهم، فلا مفر، يا خيام

ولتحسب الديک حمارا، إنها مشيئة الأيام

...

والخمر فى الإناء

فعب ما تشاء

بقية السماء

أو قدح البكاء

فى حانة الأقدار

حتى تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمار

رفيقک الوحيد فى رحلتک الأخيرة

لمدن النمل التى تحكمها الأرقام والبنوک

ـ يا أيها الملوک

بكم تبيع هذه القيود؟

فهذه الليلة لن تعود

طارت، کما طار بنا بساط ألف لیلة
معانقین تحت أضواء النجوم «دجلة»
وزارعین نخلة
فداعب الأوتار
فدیک هذا اللیل مات قبل أن ینبلج النهار.» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٧-٦٨)

فنری أن البیاتی یبدأ هنا بالتقنع الاستعاری الشامل مع صوت الخیام «مستحضرا رؤیته العمیقة لحقیقة الموت فی معناه الطبیعی والوجودی، بینما یجعل البیاتی هذه الرؤیة عصریة راهنة فی التساؤل المفجع عن مداهمة الثوار وعملیات الاغتیال المنتشرة فی أرجاء المعمورة.» (أبوهیف، ٢٠٠٤م: ١١٠)

یرافق الشاعر خیامه فی قصیدة «طردیة» ویبدو أن الشاعر الخیام فشل فی محاولته الثوریة وملأت الجورائحة الموت والاختناق، فیري أن یلجأ إلی الخمر یریح باله وینسی همومه الثوریة. (الضاوی، ١٣٨٤ش: ٨٣ بتصرف)

«أ هذه الآلام
وهذه السجون والأصفاد
شهادة المیلاد، یا خیام
فی هذه الأیام؟
دفنت رأسی فی الرمال، رأیت الموت فی السراب
فقیر هذا العالم الجواب
ینام فی الأبواب
یمد لی یدیه فی الظلام
ویقرأ التقویم بالمقلوب
بحیلة المغلوب
مولای، قال النجم لی، وقال لی الرماد
أیاک والفرار
أمامک البحر ومن ورائک العدو بالمرصاد

والموت فی کل مکان ضرب الحصار
فلنشرب اللیلة حتی یسقط الخمار
فی برکة النهار.» (البیاتی، ج۲، ۱۹۹۵م: ۷۰)

یخاطب الشاعر الخیام فی قصیدة «الموتی لاینامون» ومن البدیهی أنه إنما یخاطب نفسه باسم الخیام. یذکر البیاتی فی هذه القصیدة وبإلحاح واضح کلمات الموت والسور والنور. ثم إن عائشة التی توفی تودّع الشاعر ثم تتبدل إلی فراشة طلیقةْ ... یراها تذرع الحدیقةْ... لاتعبرُ السورَ ولاتنامْ. لاتجتاز السور الفاصل بین الأحیاء والموتی. إذن عائشة، لم تمت بالموت بل هی خالدة، وهی لاتنام أبدا ولاتعتریها سنة وهی حیة دوما ما. (الظاهر، ۲۰۰٤م: التاسع من النیسان)

«فی سنواتِ الموت والغربةِ والترحالْ
کَبُرتَ یا خیّامْ
...
شعرُکَ شابَ والتجاعیدُ علي وجهک والأحلامْ
ماتت علی سور اللیالی، مات «أورفیوس»
ومات فی داخلک النهر الذی أرضع نیسابورْ
...
عائشة ماتت، وها سفینةُ الموتی بلا شراعْ
تحطّمت علی صخور شاطیء الضیاعْ
– قالت، ومدّت یدها: الوداعْ
...
عائشة ماتت، ولکنی أراها تذرع الحدیقةْ
فراشةً طلیقةْ
لا تعبرُ السورَ ولا تنامْ
الحزنُ والبنفسجُ الذابلُ والأحلامْ
طعامها فی هذه الحدیقة السحریةْ

أيتها الجنيّةْ !

تناثرى حطامْ

مع الرؤى والورق الميّتِ والأعوامْ

وخضّبى بالدمِ هذا السورْ

وأيقظى النهرَ الذى فى داخلى مات ورشّى النورْ

فى ليلِ نيسابورْ

ولتبذرى البذورْ

فى هذه الأرض التى تنتظرُ النشورْ.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٧١-٧٢)

يشير البياتى فى الهوامش التى كتبها لديوانه إلى أن عائشة محبوبة الخيام فى صباه وإنها ماتت بالطاعون ولم يقل الخيام عنه فى أشعاره قط، وفقد كان بودّه أن يسميها خزامى لكنه احتفظت باسمها الحقيقى أو المستعار دفعا للالتباس. و«عائشة هنا أو خزامى - امرأة أسطورية وهى رمز للحب الإلهى الواحد الذى ينبعث، فيضة ما لايتناهى من صور الوجود؛ وهى الذات الواحدة التى تظهر فيما لايتناهى من التعينات فى كل آن، هى باقية على الدوام على ما هى عليه.» (م.س: ١٨٤) ويرى ضياء خضير أن عائشة ترمز إلى «روح العالم المتجدد من خلال الموت والكائن اللامتناهى أن تعيش دائماً وتموت ولاتموت.» (خضير، ٢٠٠٤م: ٧٣)

يعبر الشاعر (الخيام) المغترب عن عجزه وشيخوخته فى قصيدة «الحجر» الحجر الذى كان صلبا لكن الزمن جعله رميما فالشاعر (الخيام) ينسحب أمام الموت:

«- تهرأ الخيام

وسقطت أسنانه، وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائس الأحلام

والدود فوق وجهه فار وفى الأقداح

العندليب قال لى، وقالت الرياح

- الليل طال، طالت الحياه

فأين يا رباه!

شمسک! تحيى الحجر الرميم
وتشعل الهشيم» (المصدر نفسه: ٨٢)

مولوی

نرى شاعرنا البياتى فى قصيدة «مرثية إلى ناظم حكمت» يضمن قسما من شعر شهير قائله جلال الدين مولوى مصرحا باسمه مستخدما الرمز الصوفى عنده وهو الناى الذى هو رمز لإثارة خلجات الحب وهو الذى يذكى نيران هذا الحب، لكن البياتى يحوله من مغزاه الأصلية كرمز صوفى ويشحنه معنى وإشارات جديدة تتصل بتجربة الشاعر الثوروية وهذا الناى الذى كان يحدثنا عن لواعج الحب وعن الفراق والذين أضنوا أنفسهم فى سبيله يتحول إلى رمز يحكى لنا حنين البياتى شوقه العارم نحو شخصية ثورية كبيرة وهى شخصية ناظم حكمت وأيضا الناى هنا «رمز للروح المحترق، على طريق الكفاح.» (إسماعيل، لاتا: ٢٢١) ونرى أن التبشير بالثورة يصير هباء منثورا باحتراق الفراشة ويضطر شاعرنا إلى أن يحمل مع الباكين أكفانه:

««أصغ إلى الناى يئن راويا...»
قال جلال الدين
النار فى الناى
وفى لواعج المحب
والحزين
الناى يحكى عن طريق طافح بالدم
يحكى مثلما السنين
«شيرين»
دار الزمان
احترقت فراشتى
تغضن الجبين
وانطفأ المصباح، لكنى مع السارين

مع المحبین، مع الباکین

أحمل أکفانی

یئن راویا

قال جلال الدین:

«من راح فی النوم سلا الماضی»

مع الباکین

«شیرین» یا جبیبتی

«شیرین»» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٤٦٦)

نری الشاعر فی قصیدة «المجوسی» کالمولوی معه کأس الخمر منتشیا ملطخة ثیابه بالخمر یرقص مرافقا أنغام الموسیقی کأنه فی حلقات الدرویش. (منصور، ١٩٩٩م: ١٩٤)

«سکبوا فوق ثیابی الخمر، عربدت من الحب، وراقصت

الفراشات وعانقت الزهور.» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٠٣)

یستمد البیاتی من النزعة الصوفیة عند جلال الدین (قراءة فی دیوان شمس تبریز لجلال الدین الرومی) إذ تتحول عائشة رمز الحب الإلهی لدی البیاتی إلی حبیبة جلال الدین التی تحبه ویحبها وتشفق هذه الحبیبة علی حبیبه وتسأل النای عن الذی یستطیع أن ینقذ حبیبه من تداعیات هذا الحب ولواعجه. وبإمکان القارة أن یری فی هذه القصیدة الکثیر من المفردات التی تتصل اتصالا وثیقا بالصوفیة مثل: النای، نار، الحب، السکر، مجنون، ألحان. (حلبی، ٢٠٠٤م: العدد٣٩٣)

«قالت عائشة للنای الباکی: من یقتل هذا الشاعر أو یعتقه

من نار الحب الأبدیة. ها هو ذا أوغل فی السکر

وأصبح بی مجنونا ، وأنا أصبحت به... أیضا.

وکلانا مجنون سکران

یبحث عن وجه الآخر فی الحان

نتحطم مثل إناء الخزف الملآن

لما يعرونا، قبل صياح الديک، خمار الظمآن
ها هو ذا شمس الدين
يشرق من «تبريز»
يمنحنى بركات العاشق والمعشوق
وكلانا ثمل مجنون
المعشوق هو الكل الحى، وأما العاشق
فهو حجاب وهو الميت
برماد حريق أتغشى وبأسمال الفقراء
أمسک كأس شرابى بيد، وبأخرى شعر حبيبى
أرقص عبر الميدان
فى أحشائى نار لاتخبو، فلماذا لاتحرقنى النار؟
ها أنذا أضع الكفن الأبيض والسيف أمامک
فلتضرب عنقى وأنا سكران.» (البياتى، ج۲، ۱۹۹۵م: ٤٤٣-٤٤٤)

يبدو أن البياتى فى كيفية ترميز عائشة – التى مر ذكرها – تأثر بفكرة جلال الدين التى ظهرت فى بعض أبياته إذ يوجهنا لفهم رمز عائشة إليها ناقلا إياها وهى قصيدة «المستزاد فى ظهور الولاية المطلقة العلوية»:

«يظهر الجمال الخاطف كل لحظة فى صورة
فيحمل القلب ويختفى
فى كل نفس يظهر ذلک «الصديق» فى ثوب جديد
فشيخا تراه تارة ، وشابا تراه أخرى
ذلک الروح الغواص على المعانى
وقد غاص إلى قلب الطينة الصلصالية
انظر إليه وقد خرج من طينة الفخار
وانتشر فى الوجود.» (المصدر نفسه: ۱۸٤)

لكنه يبدو أن هذه القصيدة التى تتحدث عنها البياتى منسوبة إلى مولانا وليست

من قبیل أشعاره وتستخدم فی الکتب المتعلقة بالأجناس الأدبیة أو الموسوعات الأدبیة کمصادیق للغزل المستزاد فی الأدب الفارسی وأصله الفارسی هو:

«هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد دل برد و نهان شد

هر دم به لباس دگر آن یار برآمد غواص معانی

گاهی به تک طینت صلصال فرورفت گه پیر وجوان شد

گاهی ز تک کهگل فخار برآمد ز آن پس به جهان شد»

(شمیسا، ۱۳۸۳ش: ۳۲۷؛ وشریفی، ۱۳۸۳ش: ۱۳۰۸)

العطار

تمتلئ قصیدة البیاتی «مقاطع من عذابات فرید الدین العطار» بالکلمات والمفردات التی تمثل النزعة الصوفیة مثل السکر، الخمر، الساقی، الخرقة، العشق، فرط، تشعل، الصحو، أقداح... التی ترمز إلی «حالة الاتحاد بالمطلق، التی یصل إلیها الصوفی بعد المجاهدة والمکابدة.» (حلبی، ۲۰۰۴م: العدد ۳۹۳) یقول البیاتی:

«ما کنت أعری جرحی فی الحضرة لولم أفقد عائشة

فی حان الأقدار

ما کنت أبوح بسری للنجم الثاقب لولاک

لا غالب إلا الخمار، فناولنی الخمر ووسدنی تحت الکرمة

مجنونا

ولتبحث عن یاقوت فمی تحت الأفلاک

...

لن أهزم حتی آخر بیت أکتبه، فلنشرب فی قبة هذا اللیل

الزرقاء

حتی یدرکنا اللیل الأبدی ونغفو فی بطن الغبراء» (البیاتی، ج۲، ۱۹۹۵م: ۴۰۶-۴۰۷)

لکن صورة الخیام هی الأکثر ظهورا ووضوحا فی القصیدة إذ یعتری العطار عذاب

ينشأ عن محاولته التى يبذلها للفناء فى الله وهذه النظرة متفائلة لكن الرؤية التى تسيطر على القصيدة تتصف بالتشاؤم وتحكى عن اللاجدوى فى هذه الحياة بدون البقاء والخلود. (إبراهيم محمد، ١٩٩٩م: ١٩٣-١٩٤) وأيد ذلک صلاح فضل عندما يقول «تجربة البياتى التى يقدمها فى هذه القصيدة ويعيرها للعطار تجربة وجودية عبثية لاتنبع من روح التصوف ولا علاقة لها بالملكوت الأعلى، إنها تتقلب فى صور الحياة وتتأمل مهزلة الوجود وتسخر من عدمية الموت، وترى فى السكر والنشوة المخرج الوحيد من المأزق.» (فضل، ١٩٩٩م: ١٩)

المجوس

يستخدم البياتى المجوس مستمدا من الثقافة الفارسية القديمة ويجعله رمزا للثائرين أو الباحثين بمن فيهم هو وكما يعبد المجوس النار يعبد الباحثون الثائرون نار الحرية أو الثورة، يشيع هذا الرمز فى نسيجه الشعرى ليدل على الأمل واليأس فى قصائده. (عيد، ١٩٨٥م: ٣٨٧)

«نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٧)
اليأس فى قوله:
«غدرت بک الألوان والدنيا كما غدرت
بعاشقها لعوب
ورحلت وارتحلت كما ارتحل المجوس
بلا طقوس
هربا من الظلمات والأموات والليل الطويل.» (المصدر نفسه: ٢١٧)
وأيضا:
«مجوس هذا العصر فى غربتهم يبكون
لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص

وشعراء الحلم المأجور
وأغمدوا سیوفهم فی جثث الأطفال
وفقراء المدن الجیاع
وحرفوا شهادة الأموات
والکتب المقدسة.» (المصدر السابق: ٢٣٨)
ونری صورة الأمل عندما یقول:
«عندما تصهل تحت السور فی اللیل الخیول
ومجوس الزمن الآتی یدقون الطبول
ویعودون من المنفی إلی المنفی فلول» (المصدر السابق: ١٨٨)
وحینا الشاعر هو الذی یعبد النار:
«وأنا حطمت حیاتی
فی کل منافی العالم
بحثا عن لارا وخزامی
وعبدت النار.» (المصدر السابق: ٢٩٦)

ویکثر ورود کلمة النار والإشارة إلی عبادتها فی شعر البیاتی قال علی الصفحة ٣١٠ «أنتِ النارُ، أنتِ النارُ الأبدی» وقال علی الصفحة ٣١١ «فصلیّتُ للنار فی عرصاتها» وقال علی الصفحة ٣١٥ «أعبدُ فی عینیکِ هذی النارْ» وعلی الصفحة ٣٢٩ «أسجدُ مأخوذاً للنار.»

شیراز

یبدو أن شیراز التی یحتل قسما من عنوان مجموعة شعریة وهو (قمر شیراز) فی شعر البیاتی یدل علی المدینة الفاضلة التی یبحث عنها الشاعر فی الکثیر من قصائده مثل قصیدته «رسائل إلی الإمام الشافعی «ویبدو أن البیاتی یرید أن یربط الشافعی بواقعه وفکرته نفسه إذ إن الشافعی أیضا یرید تغییر الواقع وبناء مدینة فاضلة تسمی عند البیاتی بشیراز فنری البیاتی متجولا فی ریاض شیراز تتمثل بزی غریب إذ دلیل

الشاعر يسأله أن لا يبوح بسر هذه المدينة كأنها مدينة الحلم والرؤيا وما هذه المدينة التى رياضها مغسولة باللازورد ودم العشاق «ضحايا هذه الحضارة التى لاتفهم عشق البياتى على وجه الخصوص.. لذلک فهو ضائع وتائه فى صحرائها. لقد اختفى ذلک الدليل وصار البياتى وحيدا يجابه القدر مستنجدا بقوة الأشياء. هذا الحزن هو الذى خيم على سطور الرسالة الأولى.» (شوقى، موقع إنترنتى)

«عبر رمال الشاطئ الحمراء
وطرق موحشة للبؤس فيها مدن تهيم فى الليل غراماً
ومن الحب نهارا ترتدى قناع
تستر عريها وتبكى فى انتظار الليل والنهار
وقفت، فى أبوابها ملتاع
قال دليلى: إنها مدائن الإبداع
فخذ مفاتيحکَ وافتح كل باب وانتظر فى آخر الأبواب
ولتغتصب بوردة الحب نهار العالم النائم فى الأعماق
ولاتبح بالسر، فالرياض فى «شيراز»
مغسولة باللازورد ودم العشاق
والفجر فى أعماقها فى عتمة الأوراق
قال دليلى، واختفى بين كنوز مدن تذبل فى الشمس وصوت
العاشق الفقير فى الصحراء.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٤٠)

ويستطيع العاشق أن يجد طريقه فى المشى نحو المقصود بعد طول الممارسة ومرافقة الكائنات والاستئناس والمثابرة ولكنه ليس هناک من ترحيب وحفاوة بل يقال له إنک وصلت فى زمن غير لائق:

«لكننى عرفت أسماء النجوم ورحيل البحر فى قوارب الصيد
وأبجدية الضياع
ولغة المطر
وأربعاء النار والرماد

وصرخة العاشق فى وحدته مستنجدا بقوة الأشياء

...

صرخت، فى منازل مقفرة دارت بها الرياح
أكلت برتقالة الشمس وفى دمى توضأت،
وصليت، إلى الصحراء
عمود نور لاح لى وواحة خضراء
يرتع فى قيعانها سرب من الظباء
وعندما فوّقت سهمى كى أَصيب مقتلا منها ومن بقية الأشباح
توارت الواحة والظباء فى السراب
وارتفع النور إلى السماء
واكتنفتنى ظلمة وصاح بى صوت من القيعان
أتيتَ قبل موعد الوليمة
تنتظر الموت لكى تموت
فعـد، إلى رياض «شيراز» وبوابات مستحيلها
وانتظر المكتوب
وسقطت دمعة إنسان من الأفق على وجهى
وغطت مشهد الغروب
وكلمات الصائح المجهول.
والتمعت كنوز ليل العالم – النجوم
تكتب أسماء العصافير علي لوح من الطين وسنديانة عجوز
تواجه الصحراء والبحر وتبكى كلما مر بها العشاق
فى أزمنة السقوط
هززتها، فسقطت أوراقها وغمرت مشارف الصحراء بالرموز:
زخارف وكلمات ودم ونور
تحرث أرضا سحقت جبينها: مجاعة السنين

والمطر العقيم.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٤٠-٢٤٢)

تتكرر صورة الفراشة عند الشاعر يقول البياتى عنها نقلا عن ابن النديم «الغالب على تصور العراقيين القدماء لأرواح الموتى أنها على هيئة الطيور وشاركهم فى هذ التصور المصريون القدماء الذين صوروا روح الميت على هيئة الفراشة.» (المصدر نفسه: ١٨٣) فهذا العاشق الفقير التائه فى رياض شيراز يبحث عن حبيبته عشتار التى حلت روحها فى فراشة زرقاء تطير فوق السور وبعد أن يقوم بجهود وأعمال كثيرة للوصول إلى الحبيب مستمدا بالغيب وأشياء تتصل بعقائد متافيزيقية تتمثل فى شباك الحسين والحجر الأسود لكنه لايبقى له منها إلا خيط دم فى خمائل الأصيل:

«تهدل النور على الرياض فى «شيراز»
وفتحت أبوابها ورفرفت فراشة زرقاء
تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير
صحا لكى يتبعها لكنها اختفت وراء السور
تاركة وراءها خيط دم يمتد فى خمائل الأصيل
ناديتها:
عائشة!
عائشة! لكنها لم تسمع النداء.» (المصدر السابق: ٢٤٣)

النتيجة

ترک التأثير الفارسى فى الكثير من قصائد البياتى بصماته على شعره إذ يمكننا أن نسمى البياتى أكثر شعراء العرب تأثرا بالثقافة الفارسية، وإن يعد البياتى من الشعراء الذين تأثروا بثقافات عدة إذ يظهر ذلک جليا فى قصائده ونستطيع أن نقول بأن تأثر البياتى بالثقافة الفارسية وشعرائها يجرى فى المجريين: الأول: تأثره بشعراء صوفيين مثل جلال الدين الرومى وفريدالدين العطار، والثانى: تأثره بالنزعة الوجودية التى كانت تتصف بها الخيام فى رباعياته ويحول الخيام فى فينة وأخرى من متمرد وجودى يثور على الكون والحياة إلى متمرد ثوروى يريد مقاومة الحكم الغاشم وإضافة إلى ذلک

جعل مدینتین وهما نیسابور التی یبحث الشاعر عن نوعها الجدید وهی مدینته المثالیة وشیراز التی تلعب دور الیوتوبیا فی شعر البیاتی مطمح نظر فی قصائده.

المصادر والمراجع

أبوهیف، عبدالله. ٢٠٠٤م. قناع المتنبی فی الشعر العربی الحدیث. ط١. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

إسماعیل، عزالدین. الشعر العربی المعاصر وقضایاه الفنیة والمعنویة. بیروت: دار الثقافة.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٣م. تجربتی الشعریة. ط٣. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٣م. کنت أشکو إلی الحجر (حوارات). ط١. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٥م. الأعمال الشعریة فی المجلدین، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

خضیر، ضیاء. ٢٠٠٠م. شعر الواقع وشعر الکلمات. دراسات فی الشعر العراقی الحدیث. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

رضوان، محمد. ١٩٩٩م. عبدالوهاب البیاتی فی الانتظار الذی یأتی ولایأتی. الموقف الأدبی العدد ٣٤٣ السنة التاسعة والعشرون - تشرین٢- www.awu_dam.org

زانوس، أحمدپاشا. ١٣٩٠ش. عبدالوهاب البیاتی وحافظ شیرازی. لسان مبین. العدد الثالث. السنة الثانیة.

شریفی، محمد. ١٣٨٧ش. فرهنگ ادبیات فارسی. ویرایش محمد رضا جعفری. چ٢. تهران: فرهنگ نشر نو.

شمس الدین، سالم. ٢٠١٠م. أبونواس فی نوادره وبعض قصائده. ط١. بیروت: المکتبة العصریة.

شمیسا، سیروس: ١٣٨٣ش. انواع ادبی. چ ١٠. تهران: فردوس.

شوقی، یوسف بهنام: البیاتی وسطوة المقدس - رؤیة نفسیة. www.arabicnadwa.com

صفا، ذبیح الله. ١٣٨٤ش. تاریخ ادبیات ایران. ج١. ط٢٤. تهران: ققنوس.

طعمة حلبی، أحمد. ٢٠٠٤م. التناص الصوفی فی شعر البیاتی. الموقف الأدبی. العدد ٣٩٣ السنة الثالثة والثلاثون. کانون الثانی. www.awu_dam.org

الظاهر، عدنان. ٢٠٠٤م. مع البیاتی. التاسع من نیسان (أبریل). www.iraqiwriter.com

عرفات الضاوی، أحمد. ١٣٨٤ش. کارکرد سنت در شعر معاصر عرب. ترجمه سید حسین سیدی. ط١.

مشهد: منشورات جامعة فردوسی.

عید، رجاء. ۱۹۸٥م. لغة الشعر، قراءة فی الشعر العربی الحدیث. الإسكندرية: منشأة المعارف.

غنيمی هلال، محمد. ۱۹۷۳م. النقد الأدبی الحدیث. بیروت: دار الثقافة.

فضل، صلاح. ۱۹۹٥م. الأساليب الشعرية المعاصرة. ط۱. بيروت: دار الآداب.

فضل، صلاح: ۱۹۹۹م. شفرات النص، دراسة سيميولوجية فی شعرية القص والقصيد. ط۱. بيروت: دار الآداب.

فوزی، ناهدة. ۱۳۸۳ش. عبدالوهاب البیاتی حیاته وشعره. ط۱. تهران: ثار الله.

منصور، محمد ابراهیم. ۱۹۹۹م. الشعر والتصوف، الأثر الصوفی فی الشعر العربی المعاصر(۱۹٤٥_۱۹۹٥). ط۱. القاهرة: دار الأمين للطباعة.

مونتابث، بدرومارتينث. ۱۹۹۸م. ثلاث مدن إسبانية فی شعر عبدالوهاب البیاتی. ترجمه وليد صالح. ط۱. بيروت: دار الفرقد.

نشاوی، نسیب. ۱۹۸٤م. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية فی الشعر العربی المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

النقاش، رجاء. ۲۰۰۸م. أدب وعروبة وحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط۱. القاهرة: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

النقد الاجتماعى للأدب نشأته وتطوره

آزاده منتظرى*
محمد خاقانى**
منصوره زركوب***

الملخص

ثمة علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع، إذ أقر بها الفلاسفة والعلماء منذ القديم فى ظل نظرية المحاكاة، نظرية الانعكاس وشتى الآراء والأفكار المطروحة فى هذا المجال، ولم تكد تظهر نظرية الجدلية الماركسية حتى تأسّس على بنيانها، المنهج الاجتماعى للأدب؛ أحد المناهج الرئيسة فى الدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع فى مختلف المستويات، ويدرس ويحلّل العلاقة بين المجتمع والأدب باعتباره انعكاسا للحياة.

وهذا البحث محاولة لتبيين النقد الاجتماعى للأدب على أساس المنهج الوصفى التحليلى من خلال دراسة أهم الأفكار والآراء التى نشأت على صعيد علاقة الأدب بالمجتمع؛ بدءاً من نظرية المحاكاة مرورا بالجدلية الماركسية، ووصولا إلى وليدتها البينوية التكوينية عند لوكاتش وأتباعه، انطلاقا من أن معالجة الأدب من الناحية الاجتماعية لاتتنافى مع الإبداعات الشخصية المتميزّة لدى الأدباء إذ إن الغوص فى الأعمال الأدبية لايتيسّر إلاّ فى الإطار الاجتماعى الذى ينطلق منه الأدب ويلتفت إليه.

الكلمات الدليلية: النقد الأدبى، علم اجتماع الأدب، المحاكاة، الجدلية، البينوية التكوينية.

---

*. طالبة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Azade.montazeri@yahoo.com
**. أستاذ بجامعة إصفهان، إيران.
***. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣٠هـ. ش

المقدمة

إنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة ولايتولد فن عموما ولا أدب خصوصاً إلا فى الجماعة، ولايصح إذا قلنا إنه يولد فلانٌ فنّا ليتمتع به نفسه، أو يقول شعراً ليسمعه وحده. ثمّ من أين يستمّد الفنّان أو الشاعر انفعاله المبدع؟ أليس من تجاربه فى بيئته؟ وهل يقتبس صوره وقيمه إلا من الثقافة التى تلقاها، منذ الصغر.ولايمكن له أن يشعر برضى وراحة إلا عندما يجد من يقرأ الشعر أو يستمع إليه، ومن يتمتع بالفن فيشاركه فى الأحاسيس ويقدّر الأنامل التى صاغت ونحتت.

نحن لاننكر أن لكل شاعر طابعاً خاصاً يميز شعره عن سواه وأن لشخصية الأديب وحياته النفسية دوراً بارزاً فى مواقفه الأدبية، لكن الأدباء والفنانين هم أبناء بيئتهم، منها ينهلون، ويتناولون، ويغرفون، وفيها يشع إنتاجهم، ويتدفق إبداعهم، وإليها يلتفتون، فلا أدب ولا فنّ إلا فى الجماعة ومن أجل الجماعة؛ ولايمكن الغوص فى أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعى الذى منه ينطلق الأدب وإليه يلتفت، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبى على الإجمال.

إضافة إلى أن اختصاص أى فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية يعّد من أوضح البراهين على هذا الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع.

وعندما يأتى الحديث عن وجود علاقات وثيقة بين الأدب والمجتمع، وينوى الدارس الأدبى القيام بمثل هذه الدراسات فهو يواجه بعض المفاهيم والمصطلحات الشائعة تدفعه إلى أن يتساءل عن بعض القضايا فى هذا الصعيد، وعليه الإجابة عنها قبل الولوج إلى حقل النقد الاجتماعى للأدب، كى يذلّل صعوبات الطريق ويضع اللبنة الأولى السليمة لبناء معالجة نقدية سليمة. من تلك التساؤلات:

هل الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب، أو لنفسه، أو مرآة للبيئة أو للمجتمع؟ ثمّ هل المرآة مستوية أو محدّبة أو مقعرة؟ ثم إذا وجد عدد من الأدباء فى مرحلة اجتماعية واحدة وربّما فى طبقة اجتماعية واحدة فهل يفرض هذا تماثلا فى إنتاجهم الأدبى؟ بعبارة أخرى هل يعنى تقدّم المجتمع تقدّماً فى الأشكال الأدبية؟ وهل تفرض انتكاسة المجتمع انتكاسة فى الأشكال الأدبية؟

وتستهدف هذه المقالة الإجابة عن هذه الأسئلة، وكذا تبيين تلك الأبحاث الأدبية – الاجتماعية التى وردت فى مجال العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع منذ نشأتها إلى تطورها فتقوم بشرح أهم النظريات والمفاهيم فيها إضافة إلى عرض تاريخى موجز وتحديد نسبى لبعض المناهج الأدبية التى تتصل بالمجتمع والقضايا الاجتماعية بنوع ما – مع أن التوصل إلى تحديد نهائى للمفاهيم النظرية فى حقل العلوم الانسانية أمر صعب وقد يكون مستحيلا إذ إنها مبنية على مبدأ «تعددية المعانى» (POLYSEMIE). (أبوشقراء، لاتا: ٣٩)

وممّا يستدعى الانتباه فى قيمة هذا البحث هو أنّه يمدّ من يريد معالجة النصوص الأدبية معالجة تطبيقية وفق أصول المناهج الاجتماعية، ويرشده فى الحصول على أقوى المناهج للتطبيق عليها قبل أن يتيه فى حقول علم الاجتماع لاسيما فى مجال النصوص القديمة إذ يمكّن الباحثين من أن ينظروا إليها من منظور المناهج الاجتماعية الحديثة وهذا مما تؤدّى إلى ازدياد الدراسات النقدية المنهجية على الأعمال الأدبية القديمة القيّمة.

الدراسات والبحوث السابقة

من أهم الأبحاث والدراسات التى توجد فى هذا المجال هى:

– مقالة "درآمدى بر جامعه شناسى هنر وادبيات" لنعمت الله فاضلى، المطبوعة فى مجلة "فصلنامه علوم اجتماعى٧و٨".

إضافة إلى بعض المقالات التى صبّت اهتمامها على أفكار وآراء بعض منظرّى علم اجتماع الأدب مثل:

– مقالة "بورديو وجامعه شناسى ادبيات" لمحمد حسن مقدس جعفرى المطبوعة فى مجلة "أدب پژوهى" العدد الثانى، صيف ١٣٨٦ش، وغيرها من الدراسات التى كتبت غالبا باللغة الفارسية والتركيز فيها على الصعيد الاجتماعى أكثر بكثير من الصعيد الأدبى.

أما هذه المقالة فتنظر إلى قضية الأدب والمجتمع من منظور يختلف تماما عمّا قام به

الباحثون الآخرون فى أبحاثهم ودراساتهم كما تفيد من يريد بحثا أدبيا من منظار علم الاجتماع حتى ينتهج منهجا علميا فى أعماله النقدية التطبيقية.

١. الأدب والنقد

باديء ذى بدء، من الأجدى أن نأتى بمقدمة وجيزة عن الأدب باعتباره المادّة الرئيسة لعملية النقد، وكذا عن النقد الذى اقترن بالأدب، ويعدّ من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبى، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية؛ فما ازدهر الأدب فى عصر من العصور إلّا وكان النقد رافدا له تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلّما قلت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول.

هناک من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءا من الفن بشكل عام، أو جزءا من المعارف والعلوم الانسانية، أو جزءا من النظام الاجتماعى أى يعدّ ظاهرة اجتماعية وخلافا لكل ما تقدّم ثمّة من يرى أن الأدب شكل جمالى خالص أو عمل فنى بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التى تولد فى النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص وعلى عكس هؤلاء يرى الآخرون أن الأدب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو أنّه صياغة لتجربة إنسانية عميقة، أو أنّه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ١٠و١١)

تتمحور القضايا الرئيسة التى تطرح فى مواجهة الأدب حول ثلاث قضايا: نشأة الأدب، طبيعة الأدب، وظيفة الأدب أى مصدره وماهيته ومهمته، فالبحث فى نشأة الأدب يعنى بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعمل الأدبى، كما أن البحث فى طبيعة الأدب يعنى بيان جوهر الأعمال الأدبية أى خصائصها وسماتها العامة، وأخيرا فإن البحث فى وظيفة الأدب يقتضى مواقف محددة من الإنسان والحياة إذ إن الحديث عن وظيفة الأدب يفضى بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعنى بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء وبيان أثر الأدب فى المتلقين.«ولاشک بأن الأديب والعمل الأدبى وجمهور القراء أركان أساسية لوجود

الأدب، وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب.» (المصدر نفسه: ١٣) وقلما يتم النظر إلى هذه الأركان الثلاثة بنظرة سوية بل قد تهمل فى جانب منها وتؤكّد عليه فى جانب آخر.

والأدب أسبق إلى الوجود من النقد، والناقد قد سبقه الأديب فى إبداعه سواء كان نقده سلبيا يقف عند تذوّق الشعر فحسب، أم إيجابيا يتجاوز ذلک إلى تعليل انطباعاته؛ والأدب ذاتى من حيث إنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجول بصدره من فكرة أو خاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية أو من تجارب الآخرين، أما النقد فذاتى موضوعى، فهو ذاتى من حيث تأثره بثقافة الناقد وذوقه، ومزاجه ووجهة نظره، وهو موضوعى من جهة أنه مقيد بنظريات وأصول علمية. (عتيق، ٢٠١٠م: ٩)

والسؤال الذى قد يرد على بالنا الان هو: هل عرف النقاد العرب مصطلح "النقد العربى" الشائع الان واستعملوه أولا؟

إذا رجعنا إلى علوم العربية فى جميع تقسيماتها عند المتقدمين من علمائنا فإننا لانجد النقد العربى واحدا منها، ذلک لايعنى أن العرب کانوا يجهلون النقد الأدبى إذ أننا نجد فى التراث الأدبى القديم کتبا تطرّقت إلى النقد الأدبى من زوايا وجوانب مختلفة. فمن هذه الكتب على سبيل المثال: كتاب طبقات الشعر لـ"ابن سلام"، والشعر والشعراء لـ"ابن قتيبة"، وعيار الشعر لـ"ابن طباطبا"، والموازنة بين أبى تمام والبحترى لـ"الآمدى"، والوساطة بين المتنبى وخصومه لـ"القاضى الجرجانى"، والأغانى لـ"الأصفهانى"، والذخيرة لـ"ابن بسّام". (مطلوب،١٤٢١ق: ٦)

«فالدارس لمثل هذه الكتب حرى بأن يرى بأن العرب قد عرفوا "النقد الأدبى" معنى لا اسما، كما يقول الأستاذ طه إبراهيم كنها وحقيقة، وإن لم يعرفوه عنوانا لطائفة من المسائل.» (عتيق، ٢٠١٠م: ١١)

ومن وجهة نظر الدكتور عبد العزيز العتيق إن النقد والبلاغة لم يكونا منفصلين منذ القديم بل حسب تعبيره إن البلاغة تعد شقيقة النقد الكبرى؛ لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معاً شوطاً بعيداً فى المراحل الأولى من تاريخهما، ثم أخذ كل منهما يحكم بوظيفته يشتق لنفسه طريقاً خاصاً، ويكتسب سمات وصفات معينة انتهت بهما إلى انفصال

كعلمين مستقلين ولكن هذا الانفصال والاستقلال لايعنى الانقطاع التام بينهما؛ لأن النقد كان ولايزال يقوم فى بنائه على أسس بلاغية. (المصدر نفسه: ١١)

ولابدّ لناقد الأدب الاستناد إلى نظرية فى الأدب ومن التسلّح بمفهوم ما للأدب عامة قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية فإن الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذى يعمل فيه ويجول.

الأدب والمجتمع

إن مصطلح النقد الاجتماعى هو حديث نسبيا لكنّه قديم من حيث الفكرة فهو يعنى «تفسير الأدب والظاهرة الأدبية فى المجتمعات التى تنتجه، وتستقبله، وتستهلكه.» (بركات وغسان، ١٩٩٥م: ١٣) أو كما يعرفه كلود دوشيه: «الوصول إلى النص نفسه كمكان لحركة المجتمع.» (المصدر نفسه: ١٣٧)

والحقيقة أن تاريخ العلاقة بين الأدب والمجتمع يعود إلى العصور القديمة جدا، ويمكننا القول إنها ترجع إلى ذلک الزمان المجهول الذى بدأ الانسان فيه يعبّر عن أفكاره بصوره تخييلية وقد يكون حكماء اليونان القديم هم من أوائل الذين عبّروا عن هذه العلاقة فى خطاباتهم الفلسفية والأدبية ثم جاء اللاحقون على إثرهم واحدا تلو آخر.

قد نجد جذور علم اجتماع الأدب فى نظرية المحاكاة التى طرحها أفلاطون وطوّرها ارسطو، وهما من أعظم الفلاسفة الأقدمين بلامنازع، وهى فى أساسها يلمح إلى التفاعل والترابط الموجود بين المجتمع والأدب فتعبير "المحاكاة" «يعنى تقليداً لمظاهر الطبيعة والحياة، ثم إبداعا لما هو موجود فى عالم الواقع والمحتمل.» إن المحاكى من وجهة نظر أفلاطون هو "صانع الصورة" التى هى الفضيلة، غير أن هذا الصانع أو المحاكى لايعرف شيئاً عن الوجود الحقيقى، وعمله يشبه عمل المرآة؛ فالمحاكاة فى رأيه هو تقليد لأعمال الناس ونسخا لصورة الفضيلة بعيداً عن الحقيقة. (المصدر نفسه: ٥٠-٤٧)

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) انطلاقا من فلسفته المثالية التى ترى أن الوعى أسبق فى الوجود من المادة، لذلک يرى أن الكون ينقسم

إلى عالم مثالى وعالم محسوس طبيعى مادى. والعالم المثالى أو عالم المثل يتضمّن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعى أو عالم الموجودات فهو – بكل ما فيه أشياء وأشجار وأنهار... إلخ – مجرد صورة مشوهة وناقصة عن عالم المثل الأول الذى خلقه الله. فالأشجار المتعددة فى العالم الطبيعى مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة فى عالم المثل. والفنان أو الشاعرالذى يرسم أو يصف شجرة على سبيل المثال فهو يحاكى العالم الطبيعى المحسوس فيصير عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا ومن ثمّ فهو يبتعد عن الحقيقة بونا شاسعا.

ليس فى المحاكاة الأفلاطونية الإبداع وعملية الإبداع، بل يوجد ضرب من اللعب والعبث لبعدهما عن الحقيقة والعقل. والمحاكى لايلتفت نحو غاية سليمة فى محاكاته أو إبداعه، لأن الفن الذى يبدعه والذى يقوم على المحاكاة «وضيع ينكح الوضيعة، فيولدها نسلاً وضيعاً.» (ديتش، ١٩٦٧م: ٣٤٠) إذن جميع الفنون الإبداعية ومن بينها الأدب، هى إنتاج وضيع إذ يمثل صورا لأشباه الحقائق ولا الحقائق نفسها فيفسد الأفهام ويضعفها.

ومع أن هذا الرأى استخفاف بشأن الفنون الإبداعية عامة والأدب خاصة وإدانه لها، ولكنه يؤكّد علاقة وطيدة بين الفن وتلك الأجواء التى تولّد الفن فيها ونما، إضافة إلى أن الفن ليس بمعزل عن حقائق الحياة وطبيعتها بل هو يمثلها ويصورها أحسن تصوير.

وما انحصرت نظرية المحاكاة على ما قال أفلاطون بل جاء بعده أرسطو وهو استخدم نفس المصطلح أى "المحاكاة" بعد أن منحه مفهوما جديداً متبايناً عما أراد به أستاذه أفلاطون من أن الشعر محاكاة للمحاكاة، وبالتالى فهو صورة مشوهة ناقصة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة قائلا بأنّ الأديب حين يحاكى فإنه لاينقل فقط بل هو يتصرّف فى هذا المنقول وذهب أبعد من ذلك حين قال بإن الشاعر لايحاكى ما هو كائن بل يحاكى ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغى أن يكون بالضرورة أو الاحتمال، فإذا حاول الفنّان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً ينبغى له ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر بل عليه أن يحاكيه ويرسمه أجمل ما يكون، أى بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتممّ ما فى الطبيعة من نقص، والشعر إذن من وجهة نظر أرسطو هو مثالى وليس نسخة طبق

الأصل من الحياة الإنسانية. (عزيز الماضی، ١٩٨٦م: ٣٣)

ولقد ميز أرسطو بين الفنون الإبداعية التی تحاکی باللون والشکل، وبعضها الآخر الذی يحاکی بالصوت، کما ميز بين المحاکاة بصوت کائن حی وبين المحاکاة بصوت آلة جامدة، فالأدب عامة والشعر خاصة محاکاة إبداعية بالصوت عند أرسطو، شبيه کل الشبه بأی ظاهرة إبداعية أخری لأنها تقوم علی الأسس الآتية:

الف. وسيلة المحاکاة. ب. الموضوعات الخارجية التی تحاکَی. ج. طريقة المحاکاة.

وفی مجال هذه الأسس الفنية للشعر والتی غدت ظاهرة اجتماعية، يری الدکتور زکی نجيب محمود أن الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم هی وسيلة المحاکاة الملائمة هنا وعن الموضوعات التی يحاکيها الشعر والأدب فهی أفعال الناس؛ فالشعر يحاکی الناس وأفعالهم کما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم، فالفاعل إما أن يکون سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها، وهذا التقسيم الثلاثی يصدق علی کل ضرب من ضروب الشعر، فشعر الملحمة، والشعر الغنائی، والتراجيديا، والکوميديا، کلها تخضع لهذا التفاوت فی محاکاة الناس لفعلهم. (نجيب محمود، ١٩٦٧م: و)

ويظهر من تقسيم الموضوعات التی يحاکيها الشعر، بأنه تقسيم علی أساس خلقی إذ أنه يجعل الناس فی ثلاث فئات؛ أخيار وأشرار وأوساط، ومعروف أن الأدب فی رأی هؤلاء الکبار لاينفصل عن القيم الخلقية التی تؤدّی دوراً هاماً فی سمو المجتمع وازدهاره أو إهباط المجتمع وتخلّفه.

مع أن نظرية المحاکاة ليست بمعزل عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع فقد اهتمّ کل من أفلاطون وأرسطو بالوظيفة الاجتماعية للأدب فی اتجاهين مختلفين: فأفلاطون يری أن التراجيديا مفسدة للأخلاق إذ إن الشعراء يعودوّن الجمهور علی مجانبة الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعرضهم نماذج من الشخصيات المليئة بالحقد والشر تدفع الناس إلی التمثّل بها وأنها تنمی عاطفتی الشفقة والخوف، وتجعل الناس أکثر ضعفاً أمّا أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا مع أنهّا تنمی عاطفة الشفقة والخوف لکنها تجعل المشاهدين أکثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تتيح المشاهدين تصريف العواطف المکبوتة الزائدة (البکاء فی التراجيديا والضحک فی الکوميديا) أی تجعلهم أکثر توازنا من الناحية

الانفعالية والعاطفية. وبالتالى فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة. (بركات وغسّان: ١٩و٢٠)

لم تكن مهمتنا هنا تحديد صحة هذه الأفكار التى تعرّضت لكثير من التعديلات والأبحاث أو سقمها إذ نوينا التركيز على الجانب الاجتماعى فى آراء الروّاد الأوائل لعلم اجتماع الأدب، مع هذا كله نشير إشارة عابرة إلى أنّ أفلاطون لم يكن مصيبا فى حكمه هذا، وكانت رؤيته ضيقة جدا إذ لم يرَ فى الشعر سوى جانب مظلم منه بينما رأى تلميذه أرسطو للشعر وجهاً مضيئاً عندما فكّر بما تحدث هذه الانفعالات فى النفس الإنسانية من تأثيرات جلية تطهّر النفس من شرورها بإشباع هذه الرغبات والتخلص منها، وهذا مناقض تماما لما تصوّره أفلاطون.

ورجال اليونان الكبار كانوا من أوائل الذين ابتدعوا الحديث عن الصلة المباشرة بين الفن والمجتمع وجاء إثرهم عدد من العلماء والفلاسفة المسلمين تأثروا بتعبير "المحاكاة" وأولوه عناية تتعلق بآراءهم وأفكارهم منهم "الجاحظ"، و"الفارابى" و"ابن سينا" و"ابن رشد". (قصى الحسين، ١٩٩٣م: ٨٨-١٠٦) لكنه لم يصل مرحلة النضج والتنظير إلا فى العصر الحديث عموماً والقرن العشرين خصوصاً، فقد اتفق كثير من الآراء حول وجود هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع وتأثر أحدهما بالآخر، غير أنها قد اختلفت فى وصف طبيعة هذه العلاقة وتمايزت بين ناقد وآخر ونتج عن ذلک ظهور أعلام لهذا الاتجاه فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

ظلّت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية النقدية الأوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر تقريبا، ثم طرحت نظرية التعبير فى منتصف القرن الثامن عشر إثر تغييرات جذرية هزّت معالم المجتمع الأروبى الاقتصادية، والسياسية، والثقافية كما جاءت إثر تطورات فى شأن الدراسات الاجتماعية، والاقتصادية، ونمو الروح الفردية فى المجتمع، وقد اهتمت هذه النظرية بالأديب الشاعر أكثر ممّا اهتمت بالأسلوب أو الشكل كما يعنى بمشاعر الأديب وأحاسيسه وخياله أكثر من اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية للأدب على عكس نظرية المحاكاة، ويمكن أن تعدّ هذه النظرية بمثابة ردّ فعل عنيف على نظرية المحاكاة؛ فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين لابد للأديب من اتباعها والالتزام

بها فإن نظرية التعبير تمثل التمرّد على كل القواعد والقوانين، وبينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق فإن نظرية التعبير ترى القيمة فى العواطف والانفعالات، وإذا كانت الطبيعة مشوهة لدى أفلاطون أو ناقصة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى أصحاب "نظرية التعبير" منهم "كوليردج" (١٨٣٤-١٧٧٢) وهو يعدّ من أعظم الشعراء، والأدب فى ضوء نظرية المحاكاة موضوعى لأنه محاكاة للعالم أما فى ضوء نظرية التعبير فالأدب ذاتى بالدرجة الأولى. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٤٩ـ٦٥)

ثم ظهرت نظرية الخلق (الفن للفن) فى أواخر القرن التاسع عشر وهى امتداد للتعبير وقد جاءت هذه بصفتها ردّ فعل على تحول الفنّ إلى سلعة فى العالم الرأسمالى، فهى فى أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المتردى لذلك نادت بالفن الخالص أو الفن الحقيقى الذى يرفض ارتباطه بأى شئ خارجى (الأخلاق، والعلم، والمجتمع، و...) لذلك رفضت أن يوظّف الأدب، والفن فى خدمة أهداف نفعية متمثلة فى كتابات وآراء بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) وغيره. (الديدى، ١٣٦٩ق: ١٧٦٠)

ومن الجلى أن هاتين النظريتين تأثرتا بالظروف الطارئة على المجتمع الأروبى وكل واحدة منهما ظهرت بمناسبة من مناسبات علاقة الأدب بالمجتمع وما يختص به من الدين، والعلم، و... والأولى منهما رفضت الوظيفة الاجتماعية للأدب فى وقفة احتجاجية أمام نظرية المحاكاة، والثانية منهما خالفت كون الأدب سلعة فى خدمة أهداف المجتمع.

وأما نظرية الانعكاس، وهى التعبير الحديث عن المحاكاة التى ظهرت فى هذه الحقبة، فقد أدّت دورا هاما فى تنظير منهجية علم اجتماع الأدب بالقياس إلى النظريات الثلاثة السابقة (المحاكاة، التعبير، والخلق) واستندت فى تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية التى ترى بأن الوجود الاجتماعى أسبق فى الظهور من وجود الوعى بل إن أشكال الوجود الاجتماعى هى التى تحدد أشكال الوعى. (عزيز الماضى، ١٠٨٦م: ٨١-٨٥)

وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدّم مفاهيم جديدة تماما عن الأدب ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذى يتسم بالحركة وزاد عدد أنصارها يوما بعد يوم محاولين تطوير بعض القضايا والمفاهيم المختصة بها، بالإضافة

إلى أن هذه النظرية تميزت عن سائر النظريات بكونها لم تركّز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية إذ تركّزت نظرية المحاكاة على المتلقى، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبى، وأمّا نظرية الانعكاس فقد تناولت هذه الجوانب كلها من المبدع، والإبداع، والمتلقى.

الأدب وعلم الاجتماع

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للنمهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت الكاتبة والروائية الفرنسية مدام ستايل (١٧٦٦-١٨١٧) كتابها "الأدب فى علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام١٨٠٠م و"عن آلمانيا" عام ١٨١٣م، تتحدث فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعى وتأثيراتهما فى الإبداع، والذوق الفنى، والقول الأدبى فقد تبيّن أن مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع. (هويدى، ١٤٢٦ق: ٩٤)

ترى مدام دوستال أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات ويتبدّل بتبدّلها ويتطوّر حسب تطور الأوضاع الاجتماعية، من هنا رأت أنه أصبح من الضرورى بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من"كيف يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا يكتبون؟". (بركات وغسّان: ٤٩) فقد أرادت من هذه الفكرة أن توجّه النقد إلى مسار حديث وهو الاهتمام بالموضوعات والصياغات التى تتناولها الإبداعات الأدبية أكثر بكثير من الاهتمام الزائد بفنون الكتابة، والبلاغة، والخطابة التى احتلّت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم.

بعد مدام دوستايل ظهر الفيلسوف والناقد هيبوليت تن (١٨٢٨- ١٨٩٣) الذى تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة فتقدّم بمفهوم النقد الاجتماعى خطوة إلى الأمام وهى محاولة إخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم فى العلوم الأخرى.

استند تين فى نظريته الواردة فى كتاب "تاريخ الأدب وتحليله" عام ١٨٦٣م إلى ثلاثيته المشهورة وهى: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر؛

ورأى أنه من دون هذه العناصر لايمكن فهم العمل الأدبى وتفسيره ونقده لأن العمل الأدبى ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردى، ولكنه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما، فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٨١)

ويتراءى من خلال نظرية "تين" أن الأدب بمثابة ظاهرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويمكن للدارس الأدبى أن يفهم العمل الأدبى ويفسّره تحت مجهر العناصر الثلاثة (البيئة، والجنس، والعصر) ولكن هل الظاهرة الأدبية مثل الظاهرة الطبيعية تسمح بمثل هذا التعميم فى القوانين، وبمثل هذه الحتمية الجبرية؟ أليس الأدب ظاهرة فنية ولا طبيعية؟ أليست الظاهرة الفنية عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعانى ولعشرات التأويلات مما يجعل انخراطها فى قانون عام أمرا مستحيلا؟

إن الظاهرة الأدبية ذات طبيعة تخييلية وإيحائية، وهو ما يعنى أنه لايمكن أن تكون مادة تجريبية تخضع لقوانين عامة، وتدخل فى قوالب جاهزة تقاس عليها جميع النصوص؛ فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة، والقياس، والتعميم، واكتشاف قوانينها، فإن الظاهرة الأدبية تخرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص؛ «فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحظ الأشباه والنظائر ليستخلص منها أوجه الشبه فيصوغها فى قانون واحد ينظمها، والفن يلاحظ جزئية واحدة يقف عندها، ويحلّل خصائصها.» (نجيب محمود، ١٩٦٧م: ٨٩)

إن الدارس أو الناقد الأدبى، عندما يدرس أدب أديب معين، فهو غالباً لا يهتم اهتماماً بالغاً بما يشترك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر، أو مع باقى أدباء عصره، فهو يدرسه لاكتشاف ما تفرّد به هذا الأديب وهذا يختلف عن عالم الطبيعة الذى يستهدف وضع قوانين عامة تتكررّ فى جميع الحالات.

وعلى أية حال فإن هذه الآراء تعبّر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنّها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته حتى ظهرت عدد من أعلام النقد الاجتماعى فى

روسيا فى أثناء هذه المرحلة وجاءت إسهاماتهم فى هذا المجال مؤثّرة فى تطوير النقد الاجتماعى كما جاءت مؤثرة فى مفهوم النقد الماركسى مباشرة على أمثال: بيلنسكى (١٨٤٨- ١٨١٠م) وتلامذته حين طالبوا بأن يكون الأدب انعكاساً للحياة الاجتماعية ناقلا الواقع بأمانة، دون أى تزييف، وهم اهتمّوا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية وعرّفوا الأدب الحقيقى بأنّه ذلک الأدب «الذى يكون تعبيرا عن التطور التاريخى للروح القومية، وعن الحركة الديالكتيكية للأفكار السياسية، والاقتصادية... وأعاظم الكتّاب أكثرهم تقمصاً لمجتمعهم وتطوره، وتنبوءا بحاجات عصرهم، وتعبيرا عن روحه وتمثيلا لمعاصريهم.» (ويمزات، ١٩٧٥م، ج٣: ٦٦)

كان للمفكر المادى الماركسى تأثير عظيم فى تطور المنهج الاجتماعى، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً ولكون هذه المدرسة ذات أهمية بالغة فى تحديد مسار المنهج الاجتماعى عموماً نسلّط الضوء على بعض مبادئ هذه المدرسة الفكرية معتمدين عليها فى الأبحاث التطبيقية للشعر.

المدرسة الجدلية

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادى للمجتمع (البنية التحتية) الذى يحدّد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التى تشكّل البنية الفوقية لذلک المجتمع وبما أن الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعى والاقتصادى للبنية التحتية إذا لا بدّ من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية. (بركات وغسّان: ٥٣) فأى تغير فى قوى الإنتاج المادية لا بدّ من أن يحدث تغييرا فى العلاقات والنظم الفكرية، وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتمية.» (حافظ، ١٩٨١م: ٦٨) إلا أن قراءة دقيقة لأعمال ماركس ترفض هذه الحتمية المبتذلة لاسيما فى المجال الأدبى إذ إنّ فهم الأدب وفق النظرية الماركسية لا يتمّ إلا ضمن إطاره الاجتماعى ويفترض أن يفهم الأدب فى

صلته بالواقع التاريخى والاجتماعى، لا مستقلا عنهما.

ومن جانب آخر قد لاحظ ماركس أن الفن قد ازدهر أحيانا فى عصور لم تكن قد وصلت إلى درجة من التطور المادى العام إذ كانت أساليب إنتاجها بدائية غير متطورة ورأى أن الفن الإغريقى وروائع شكسبير المسرحية، وموسيقى المؤلفين الروس الساحرة فى القرن التاسع عشر، ورسوم فنانى النهضة وغيرها نماذج حية تدل على عدم وجود حتمية فى ارتباط الفنون بتطور القاعدة المادية لاقتصاد المجتمع (الموسى، ٢٠١١م: ٢٢) كما واجه النقاد العرب أمرا شبيها بهذه الإشكالية عند تطبيق النظرية الماركسية على الأدب العربى ووجدوا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات تؤكد أن التلازم بين التقدم الاقتصادى والازدهار الثقافى والأدبى ليس تلازماً صحيحاً دائماً وذكروا نقيضا لها بنموذج من تاريخ الأدب العربى وهو العصرالعباسى الثانى إذ أنه عُرف بتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، ونشوء الدويلات ومع كل هذه الظواهر السلبية اتسّمت هذه الحقبة بالإبداع الشعرى فى الثقافة العربية. (فضل، ١٤١٧م: ٤٥؛ وأبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٦٢)

وقدّم الماركسيون حلا سريعا لهذه المشكلة وهو "قانون العصور الطويلة" مفاده أنّ نتيجة التطور الاقتصادى، والسياسى، والثقافى وارتباطه بالتطور الإبداعى الأدبى لايظهر مباشرة؛ بل يلزم ذلک مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة. (فضل، ١٤١٧ق: ٤٦و٤٧)

لاينعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولايكون بناء لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعى فى النظرية الماركسية ليس «خلفية مبهمة ينبثق الأدب منها أو يتآلف معها، إن له شكلاً محدداً، وهذا الشكل قائم فى التاريخ الذى يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية متناحرة ومن أنماط الإنتاج الاقتصادى الذى تضطلع به.» (أن جفرسون، ١٩٩٤م: ٢٤٥)

بعد أن تبين المحور الأساسى للفكرة الماركسية فى البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، نلقى الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة ونقوم بشرح المصطلحين، الجدلية والمادية التاريخية، اللذين هما فى علاقة حميمة مع النظرية الماركسية.

المادية الجدلية قوامها ثلاثة قوانين علمية تبتدئ من المادة، وتنتهى بالإنسان والتاريخ وهى:

١. قانون التناقض ووحدة الأضداد: يتمثل هذا القانون فى الذرة أصغر الأشياء فى الكون، وذلك من خلال حضور الإلكترونات الموجبة إلى جانب تلك السالبة داخلها حيث تتشكل من هذه الضدية الطاقة الكامنة فى الذرة فالطاقة هى الهوية الناجمة عن وحدة المتناقضين.

ونجد مثل هذا التناقض فى المجتمع البشرى، فى أى مرحلة من مراحل حياته، والصراع الذى تخوضه الطبقة المستغَلَّة ضد الطبقة المستغِلّة هو قوام الطاقة المحرّكة للتاريخ.

٢. قانون النفى ونفى النفى: نفى النفى إيجاب يتمثل فى سيرة حبة القمح. فوجود هذه الحبة نفى لوجود حبة قمح أخرى بذرت فى التربة. ونفى الحبة الجديدة إذا ما بذرت هو نفى للنفى الذى ينتج لنا إيجابا بحضور حبوب قمح جديدة. (زيتون، ٢٠١٠م: ٢١)

ونجد هذا القانون قائما فى حياة الإنسان أيضا إذ أن انتصار الطبقة المستغَّلة نفى للطبقة المستغِلّة وانتصارها يحوّلها إلى طبقة مستغِلّة يأتى انتصار الطبقة المستغلَّة الجديدة عليها نفيا لها ونفى النفى، هذا إنّما يحرّك التاريخ ويوجّه الإنسان إلى مزيد من الرقى والتحررّ. (المصدر نفسه: ٢٢)

٣. قانون التراكم الكمى والطفرة (القفزة النوعية): الماء سائل على درجة حرارة معينة، يتحوّل عن طبيعته هذه إلى البخار إذا تراكمت الحرارة درجة وراء درجة، ويتحوّل إلى جماد إذا تراكم تناقص تلك الدرجات.

وكذلك فى المجتمع الطبقى فإن تراكم استغلال الطبقة المسيطرة للطبقة الخاضعة يؤدى بالتأكيد إلى ثورة تغير علاقات الإنتاج، وفى الحالين: المادية والاجتماعية أدى التراكم إلى طفرة. (المصدر نفسه: ٢٣)

تتميز هذه النظرية بالحركة والتطور فى المجتمع متمثلة فى بعض مفردات منها "الصراع"، "الثورة"، "الطفرة"، و"القفزة"، و... كما تتميز بالتناقض والنفى القائم على المجتمع البشرى الذى لن ينتهى بل هو قائم على قدم وساق ويقود المجتمع تجاه المزيد

من الرقى والتحرر.

ثم المقصود بالمادية التاريخية من منظور ماركسى: «ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم الاجتماعى، إنّما وجود الناس الاجتماعى هو الذى يعين وعيهم.» (وبسيركين: ٤٢) و"الوعى الاجتماعى" (social consciousness) هذا من أهم المفاهيم التى أفاد منها منظّرو علم اجتماع الأدب ودفعتهم إلى تحديد خطوط هذا العلم ومنهجيته.

إن المادة فى الماركسية سابقة للوعى الإنسانى، فقد كانت المادة ثم كان الوعى فإذا كانت المادة تسبق الوعى، وإذا كان الوعى انعكاس المادة على الفكر، فمن الطبيعى أن تكون أسس المادية التاريخية هى أسس المادية الجدلية، فإذا كانت المادة الجدلية تنظر إلى الطبيعة على أنها ليست مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هى مجموعة متصلة اتصالا عضويا، فإن المادة التاريخية تنظر إلى المجتمع على أنه «ليس عبارة عن تراكم فوضوى لظواهر اجتماعية مختلفة، بل هو كل مترابط تتبادل كل جوانبه التأثير فيما بينها، ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا لا انفصام له.» (كيللى، ۱۹۷۰م: ٤٦)

فكما أن المادية الجدلية تجد المادة فى حركة دائمة وتجد التناقض الداخلى محركا إياها، فإن المادية التاريخية ترى أن المجتمعات تتحرك، وأن التناقض الداخلى محركاً لها، إذن «الحركة هى محور المادية التاريخية والتاريخ الإنسانى تاريخ حركة المجتمعات وانتقالها من طور إلى طور آخر: فمن المشاع البدائى إلى الرّق، ومن الرّق إلى الإقطاع، ومن الإقطاع إلى رأس المال، ومن رأس المال إلى الشيوعية.» (عبد الرحمن، ۱۹۷۹م: ۸۳)

جهود معاصرة فى مجال علم اجتماع الأدب

ظهرت فى القرن العشرين تطورات مهمة للنقد الاجتماعى تأسيسا على هذا الموروث التاريخى – الذى خلّفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة والعلماء – وانطلاقا منها، وقد برز جورج لوكاتش (۱۸۸٥–۱۹۷۱م) منظرا لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاساً وتمثيلا للحياة، وقدّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما

تسمّى بـ"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" تناول فيها الطبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٥)

إن لوكاتش يرجع العامل الجوهرى لازدهار الرواية على مستوى الكتاب إلى شدة التناقضات فى المجتمع البرجوازى ويرى أن فهم الرواية لاتتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على صعيد المجتمع البرجوازى ويلزم على الباحث بأن يجعل هذه الخصائص الهامة للمجتمع نصب عينيه قبل قيامه بعملية دراسة الأدب وتحليلها.

ومن الشيق فى هذا المجال الحديث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، هذه القضية الهامة التى شغلت اهتمام الباحثين منذ القديم وارتبطت لديهم بما يسمى العلاقة بين اللفظ والمعنى عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى أمثاله ولعلّ اهميتها «تنشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى، وتبين تأثيره.» (العشماوى، لاتا: ٩و١١) قد تبلورت رؤية الشكل والمضمون، فى الخطاب النقدى فى ظل الصراع الإيدئولوجى بين أنصار الفن للفن وبين أنصار الفن للمجتمع إذ يلحّ النقاد فى الخطاب النقدى الاجتماعى على رفض الشكلية فى الأدب فى حين يعنون بالشكل الفنى عند منطلقاتهم النظرية ولايهملونه، وتعد هذه المسألة من أهم مقولات المادية الجدلية التى تؤكّد على وحدة الشكل والمضمون وتفاعلهما غير أنها وجدت لدى لوكاتش معناً مختلفاً عما أراد به الشكلانيون الروس المعتمد على الأساليب اللغوية والصياغية التى تكوّن النص الأدبى فالشكل برأيه هو المضمون الذى يصاغ فى قالب فنى، وبذلک يميز الشكل المضمونى عن الشكل اللغوى. (بركات وغسّان: ٦٧)

ويخطو لوكاتش خطوة أعمق فى نظرته للعلاقة بين الشكل والمضمون، فهو يقرر بحقيقة ربط العمل الفنى والواقع الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، والثقافى القائم لكنّ الإبداع الفنى برأيه لايخضع للشروط الأدبية فحسب بل يستند إلى شكل حال تاريخية محددة يقوم الكاتب بالتعبير عنها وإعطائها شكلا فنيا يتناسب معها.

وقد خصص لوكاتش الكثير من أعماله حول الفكر، والأدب، والفن مستندا إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكى الذى لايتوقف عن إبداء إعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التى بقى مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته عن علم جمال وتنظيراته الأدبية

والفكرية لاتزال من المراجع الأساسية للأدباء الواقعيين، والنقاد الذين ينهجون المنهج الاجتماعى. (المصدر نفسه: ٥٩)

ثم جاء بعده "لوسيان غولدمان" الذى ركزّ على مبادئ لوكاتش وطوّرها حتى بنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبى"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفى على عكس اتجاه "اسكاربيه الكمى". اعتمد "غولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التى يمكن أن نوجزها فى ما يأتى:

١.يرى غولدمان أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولايعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعى الطبقى للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبّر عن وجهة نظر تتجسّد فيها عمليات الوعى والضمير الاجتماعى، فجودة الأديب وإقبال القرّاء على أدبه بسبب قوته فى تجسيد المنظور الجماعى ووعيه الحقيقى بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً.

٢. إن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهى ما يفهم من العمل الأدبى فى إجماله، وهو يختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر فى العمل الإبداعى، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونّا بنية دلالية كلية تتكّون من المقابل المفهومى والمقابل الفكرى للوعى والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

٣. إن النص الأدبى برأى غولدمان هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التى يمثلها المبدع، ولهذا لابدّ من دراسة النص الأدبى للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التى يعبّر عنها الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هى العمل الأدبى والوعى الاجتماعى هى أهم الحلقات عند "غولدمان" والتى يطلق عليه مصطلح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب لكن الانتاج الكلى للأديب.

وانطلاقا من هذا المنظور أسس غولدمان منهجه "التوليدى" أو "التكوينى" كما قام بإجراء عدد من الدراسات التى ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل

"لوكاش" فأصدر كتابا بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجى للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة فى مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٨)

وجدير بالذكر أن سبب الاهتمام بـالرواية فى معظم النظريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز على النصوص الشعرية ليس لعدم عناية هؤلاء المنظرين بالإنتاجات الشعرية وإهمالهم إياها بل قد يعود جذور اختيارهم للرواية إلى أنها أكثر بكثير من الأنواع الشعرية تعكس القضايا الاجتماعية، وتجسّد تلك الظواهر والصراعات التى تولد فى بطن المجتمع وتنمو فيه فهى أكثر مجالا للمقاربات الاجتماعية للأدب.

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهج التوليدى فى تحليل ظواهر الأدب العربى، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذرى فى العصر الأموى من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذرى وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم فى تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعى.

ثم حدث تطور فى مناهج النقد الأدبى، فأدّى إلى نشوء علم جديد هو علم "اجتماع النص"، يعتمد على اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهى مركز التحليل النقدى فى الأعمال الأدبية.

وتمكّن هذا المنهج من تجاوز ما وجّه لـ"رؤية العالم" من نقد إذ ليست هى سوى فكرية، وذهنية، وفلسفية فعلم اجتماع النص تصور لغوى يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بيير زيما" فى كتابه "النقد الاجتماعى" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التى سبقته، وبعد أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهّت إليها، اقترح تصورا أكثر نضجاً وتطوراً فى سوسيولوجيا الأدب. (أبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٧٢)

إذا كانت المناهج الاجتماعية، كالتجريبى، والبنيوى التكوينى... ركّزت فى الغالب على الجانب المضمونى فى العمل الأدبى على حساب الشكل؛ فإن منهج سوسيولوجيا النص الأدبى، الذى يمثله بيير زيما، حاول الإفادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية

المعاصرة وهو يهتم ببنية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذى هو متجسّد فى هذه الوحدات اللغوية.

المنهج الاجتماعى فى النقد العربى

إننا نجد فى التراث النقدى العربى القديم نقدا للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذى نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة فى كتب النقد القديم التى تحث على الربط بين المستوى التعبيرى ومستوى المتلقين.

أمّا فى النقد الحديث فنجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى عند شبلى شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخورى، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض.

النتيجة

النتائج التى حصلت عليها هذه المقالة هى:

– لاريب فى أن الأدب مرآة وتكرر هذا المصطلح "المرآة" منذ أفلاطون حتى أيامنا هذه تحت عناوين منها "المحاكاة" و"الانعكاس"، وإن تطورت مدلولاته طوال الأعوام المتمادية، وقد تتباين وتتناقض الآراء فيه قائلة بأن الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب أو مرآة للبيئة أو المجتمع ومما قد حصل عليه هذا البحث هو أن الأدب ليس مرآة للأشياء على الإطلاق بل هو مرآة للبيئة والمجتمع. أما عقل الأديب فيعكس المجتمع أيضاً إذ إن الوجود الاجتماعى أسبق فى الظهور من وجود الوعى فتكون عقلية الأديب متاثرة بالمجتمع أيضا.

– أما المرآة فليست مستوية بالضرورة حيث تعكس المجتمع كما هو، بل قد تكون مقعّرة أو محدّبة؛ تكبّر بعض القضايا وتركز عليها أو تصغّر بعضها الآخر وتُهملها.

– إن المجتمع الواحد لاينتج أعمالا أدبية واحدة بل إنّها تتغير وتتفاوت حسب عقلية الأديب ونوعية تعبيره أيضا فلايستبعد إذا ما وجدنا فى بيئة واحدة أديبين أو أكثر منهما

يعيشان فى ظل ظروف واحدة تسود المجتمع، يأتيان بأعمال أدبية لاتتماثل مع بعضها الآخر فحسب، بل قد يتناقضان فيها أيضا، فحضور المجتمع والقضايا الاجتماعية فى تكوين الأعمال الأدبية لايعنى خمود جذوة الإبداع عند الأدباء على الإطلاق.

–التقدم الاقتصادى فى المجتمع قد يترك تأثيرات إيجابية فى الأدب كما قد يترك انتكاسة المجتمع تاثيرات سلبية فيه لكنه لايعنى أن هناک تلازما بين التقدم الاقتصادى والازدهار الأدبى أو العكس، إذ إن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات قد اثبتت خلافا لذلک.

– ناقد الأدب فى حاجة ماسة إلى منهج علمى ينتهج به فى تطبيق بعض الأصول النقدية الحديثة على عدد من الأعمال الأدبية ولايصح إذا قلنا إن المناهج الحديثة تتطلب الإنتاجات الأدبية الحديثة بحتا بل توجد فى الأعمال القديمة طاقات كثيرة لمثل هذه الدراسات التى تُلبس عليها ثياب الجدّة والطراوة.

– إن منهج البنيوية التكوينية من أقوى المناهج الاجتماعية للتطبيق على الأعمال الأدبية إذ إنه يهتم بالمضمون والشكل على حد سواء؛ وإنه قد يتفوق الجانب الاجتماعى منهما على الجانب الآخر إضافة إلى أنّ "علم اجتماع النص" بإمكانه أن يأتى فى إكمال ما فاته من القضايا فى الدراسات الاجتماعية أو ما قد يهمل فيها أحيانا.

المصادر والمراجع

أبوالرضا، سعد. ١٤٢٥ق. *النقد الأدبى الحديث- أسس الجمالية ومناهجه المعاصرة*. لانا.

أبوشقراء، محى الدين. لاتا. *مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربى*. الطبعة الأولى. بيروت: المركز الثقافى العربى.

أن جفرسون، ديفيد روبى. ١٩٩٤م. *النظرية الأدبية الحديثة*. ترجمه: سمير مسعود. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. ١٩٣٨م. *كتاب الحيوان*. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. الطبعة الأولى. مصر: لانا.

حافظ، صبرى. ١٩٨١م. «*الأدب والمجتمع مدخل إلى علم الإجتماع الأدبى*». القاهرة: مجلة فصول. المجلد الأول. العدد الثانى.

ديتش، ديفيد. ١٩٦٧م. *مناهج النقد الأدبى*. ترجمة: محمد نجم. بيروت: دار صادر.

الدیدی، عبد الفتاح. ۱۳٦۹ق. «*بودلیر وفن الشعر*». الرسالة، العدد،۸٦.

زیتون، علی مهدی. ۲۰۱۰م. *النص من سلطة المجتمع إلی سلطة المتلقی*. الطبعة الثانیة. بیروت: حرکة الریف الثقافیة.

عبد الرحمن، نصرت. ۱۹۷۹م. *فی النقد الحدیث*. الطبعة الأولی. عمان: مکتبة الأقصی.

عتیق، عبد العزیز. ۲۰۱۰م. *تاریخ النقد العربی عند العرب*. بیروت: دار النهضة العربیة.

عزیز الماضی، شکری. ۱۹۸٦م. *فی نظریة الأدب*. الطبعة الأولی. بیروت: دار الحداثة.

العشماوی، محمد زکی. «*الشکل والمضمون فی النقد الأدبی الحدیث*». الکویت: مجلة عالم الفکر. المجلد التاسع. العدد الثانی.

عصفور، جابر. ۱۹۸۳م. *الصورة الفنیة فی التراث النقدی والبلاغی عند العرب*. الطبعة الثانیة. بیروت: دار التنویر.

فاضلی، نعمت الله. «*درآمدی بر جامعه شناسی هنر وادبیات*». فصلنامه علوم اجتماعی ۷و۸. ص ۱۰۷-۱۳٤.

فضل، صلاح. ۱٤۱۷ق. *مناهج النقد المعاصر*. الطبعة الأولی. القاهرة: دار الآفاق العربی.

قصی، الحسین. ۱۹۹۳م. *السوسیولوجیا والأدب*. الطبعة الأولی. بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر والتوزیع.

کیللی، وکوفالزون. ۱۹۷۰م. *المادیة التاریخیة*. ترجمه: أحمد داود. دمشق: دار الجماهیر.

مروة، حسین. ۱۹۷٦م. *دراسات نقدیة فی ضوء المنهج الواقعی*. الطبعة الثانیة. بیروت: لانا.

مطلوب، أحمد فاق. ۱٤۲۱ق. « *النقد الأدبی العربی: فی القرن الحادی والعشرین*». المجمع العلمی العراقی. العدد ۹٦.

مقدس جعفری، محمد حسن وآخرون. ۱۳۸٦ش. «*بوردیو وجامعه شناسی ادبیات*». ادب پژوهی. تابستان. ص۷٦-۹٤.

الموسی، أنور عبد الحمید. ۲۰۱۱م. *علم الاجتماع الأدبی*. الطبعة الأولی. بیروت: دار النهضة العربیة.

نجیب محمود، زکی. ۱۹٦۷م. کتاب ارسطوطالیس فی الشعر. تحقیق: الدکتور شکری عیاد. القاهرة: دار الکتاب العربی.

وائل برکات، وائل والسید غسّان. ۱۹۹۵م. *مقدمة فی المناهج النقدیة للتحلیل الأدبی*. دمشق: لانا.

ویمزات ولیام. ۱۹۷۵م. *النقد الأدبی تاریخ موجز*. ترجمة: حسام الخطیب ومحی الدین صبحی. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

هویدی، صالح. ۱٤۲٦ق. *النقد الأدبی الحدیث – قضایاه ومناهجه*. الطبعة الأولی. منشورات جامعة السابع من ابریل.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

دور الترجمة فی ازدهار العرب العلمیّ فی العصر العباسیّ؛ نظرة نقدية

زهراء أفضلی*

الملخص

تُعدّ الترجمةُ من أهمّ أدوات التواصل ووسائل التفاعل بين مختلف شعوب العالم وعلى مـرّ العصور. إنّ الإلمامَ بالمعارف والثقافات المختلفة للشـعوب لا بدّ له من الترجمة، والعلـم بلغتهـا الأصلية؛ فتقوم الترجمةُ بنقـل مفاهيم ثقافة مـن الثقافات، وعلومها وتقنياتها إلى ثقافة أخرى إذ إنّها تُهيّئ الأرضيةَ لتلاقح الثقافات الملتقية بغيرها ومِن ثَمّ نُموّها، وازدهارها وغناها.

تشـهد الدراساتُ للعصور التاريخية على أنّ الترجمةَ لعبت دورا بارزا فی نقل الثقافة الأجنبية إلى الثقافة العربية فی العصر العباسیّ. كما يعتقد المؤرخون أنّ الثقافةَ العربيةَ تفاعلـت وتلاقحت بغيرها من الثقافات ثُمّ نَمَت وازدهرت حتّى تَمَثّل أهمُّ مظاهر هذا الازدهار فی الحركة العلمية فی هذا العصر.

فقد نَقلَ العربُ إلى لسـانهم معظمَ ما كان معروفا من العلوم عند سائر الأمم المتمدّنة كالفُـرس، والهنـد، واليونان واغتذوا بأفكارهـا ورضعوا من لبانهـا ثم لم يلبثوا أن تجاوزوهـا وحلّقوا فی عوالمَ جديدةٍ. لا شـک أنّ البحثَ فی هذا الازدهار يكشـف للقارئ أهميةَ الترجمة ودورَها فی تطوّر العرب العلمیّ وتقدّمهم الحضاریّ، الأمر الذی جاء هذا المقال ليُركّز عليه.

الكلمات الدليلية: الترجمة، الازدهار، الحركة العلمية، العصر العباسیّ.

*. أستاذة مساعدة بجامعة بوعلی سينا – همدان، إيران. Zahra_asha@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/٢٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/۴/٨هـ. ش

المقدمة

يُعتبر التواصلُ تفاعلا بين اثنين فأكثر وعمليةً لتبادل الآراء، والأفكار، والمعارف بين الأشخاص لفظياً وغير لفظى والميكانيزمَ الذى تَحدُثُ وتتطوّر بواسطته العلاقاتُ الإنسانية.

إنّ التواصل من ضروريات الحياة، فلابدّ للإنسان من الاتصال بالآخرين للبقاء واستمرار الحياة. تدلّ الدراساتُ والبحوثُ على دور التواصل الهامّ فى التفاعل الحضارى بين الشعوب منذ أقدم العصور، إذ إنّه يَضمَنُ تعرّفَ الشعوب بعضهم على بعض وتفهّمَ خصوصية كلّ مجتمع والأشياء المشتركة بينها، كما يمهّد الطريقَ للوصول إلى أرضية مشتركة قد تؤسّس على قناعة بالرأى المقابل أو على مصالح متبادلة تؤدّى إلى اتفاقها معا وتوسيع علاقاتها فى مختلف المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية و.... .

تحتاج عمليةُ التواصل إلى وسائلَ وأدوات لتحقيقها فى الميدان العملى. ففى العصر الراهن تطوّرت أدواتُ التواصل وتنوّعت. فتُعدّ الترجمةُ أحدَ أهمّ أدوات التواصل ووسائل الانتقال الفكرى والمعرفى بين مختلف شعوب العالم وعلى مرّ العصور. إنّ الترجمةَ فعلٌ ثقافىٌّ، ولغوىٌّ، وحضارىٌّ وإنّ المترجمين رُسل التنوير بين الحضارات من قديم الزمان حتى يومنا هذا. لم تَفقد الترجمةُ أهميتَها أو ضرورتَها أو فاعليتَها، فهى الوعاءُ الذى تُنقل من خلاله المعرفةُ من بلد إلى آخر ومن لغة إلى أخرى. فالترجمةُ إذا هى نافذةٌ فكرية ومدخلٌ حضارىٌّ يَضمَنُ لهويتنا القومية المزيدَ من التواصل مع الآخر فى كلّ مجالات إبداعه. (الكفرى، ٢٠٠٨م: ١٨)

تكتسب الترجمةُ مكانةً هامّة للأسباب التالية:

١. الترجمةُ محرِّضٌ ثقافىٌّ يفعل فعلَ الخميرة الحَفّازة فى التفاعلات الكيمياوية إذ تُقدِّم الأرضيةَ المناسبة التى يمكن للمبدع والباحث والعالم أن يقف عليها ومِن ثَمَّ ينطلق إلى عوالمَ جديدةٍ يُبدِع فيها ويبتكر ويخترع.

٢. تُجسِّر الترجمةُ الهوةَ القائمة بين الشعوب الأرفع حضارةً والشعوب الأدنى حضارةً.

٣. الترجمةُ هى الوسيلة الأساسية للتعريف بالعلوم والتكنولوجيا ونقلها وتوطينها.

٤. الترجمة عنصرٌ أساسىٌّ فى عملية التربية والتعليم والبحث العلمىّ.

٥. الترجمــة هى الأداةُ التى يمكننا عن طريقها مواكبــةُ الحركة الثقافية والفكرية فى العالم.

٦. الترجمة وسيلةٌ لإغناء اللغة وتطويرها وعَصرَنتها. (المصدر نفسه)

يُستنتج مما تقدّم أنّ الترجمةَ تعمل على نقل العلوم والتكنولوجيا أو استنباتها وتوطينها وغيرها من العمليات الضرورية للاستفادة من علوم الآخر وتقنياته فى تحقيق التنمية الهادفة إلى ترقية حياة الإنسان. فإنّ ما يجدر ذكرُه فى هذا المجال أنّ المسلمين قد أدركوا أهميةَ الترجمة والنقل منذ وقت مُبكّر وقاموا بنقل كثير من العلوم والمعارف والفلسفات من لغات أجنبية إلى اللغة العربية، فبدأ المسلمون يستقبلون هذه العلومَ والمعارف وينقحّونها أو يضيفون إليها، ويوسّعون دائرتها حيث نشأت فى المجتمع الإسلامىّ حركةٌ علمية وفكرية نشطة. وبمــا أنّ هــذا المقال يدور حــول دور الترجمة فى اتصال العــرب بالأجانب، وأثرها فى ازدهار الحركة العلمية للعصر العباســىّ ســندرس هذا الموضوعَ فيما يلى بدءاً من لمحة تاريخيــة تتعلق بالنقل إلى اللغة العربية ثمّ مروراً بحركة النقل فى العصر العباسّــى على وجه التفصيل.

النقلُ إلى اللغة العربية

لاتتفــق المصادرُ على تحديد الوقت الــذى حصل فيه النقلُ الأول إلى اللغة العربية. قد جاء فى بعض المصادر أنّ العربَ عرفوا شــيئاً من النقل قبل الإســلام. فإنّ نصوصاً مــن التوراة والإنجيل كانت شــائعة بينهــم منذ الجاهلية الأولى. كمــا نقلوا الكثيرَ من معلوماتهم ولا ســيّما فى النجوم والطبّ والعقاقير عن جيرانهم الكلدان والآشــوريين والفــرس. وآيةُ ذلک أنّ عدداً كبيراً من أسماء النجوم وأعلام البروج وأســاطير الفلک مأخوذٌ من أصول كلدانية وغيرها. وكان مما يعزِّز هذا الاتصالَ وفودُ العرب على فارس وانتقالهم بالتجارة بين شبه الجزيرة والعراق وفارس والشام ومصر، بل والقسطنطنية فى بعض الأحيان أيضاً. كلُّ أولئک يُوحِى بوجود حركة نقل مستمرّة بين هذه الأقطار وهذه الحركة كانت شفويةً على الأقل. (مرحبا، ١٩٩٨م: ١٨٩-١٨٨)

وقـد ذهب بعضُ الباحثين إلـى أنّ الجذورَ الأولى لحركة الترجمـة تَرجِع إلى أيام الرسول صلى الله عليه وآله وسلم الذى كان يكلف بعض الصحابة بتعلم اللغات الأخرى حتى ينقلوا الكتب التى ترد عليه من أقطار غير عربية إلى اللغة العربية، فقد اسـتطاع زيد بن ثابت أن يتعلم السريانية فى أربعة عشر يوماً وصار يكتب رسائل الرسول صلى الله وآله وسلم بهذه اللغة. (أحمد، ١٩٩١م: ١٣)

يتّفق بعضُ المؤرخين مع هذا الرأى إذ يرون أنّ الحارثَ بنَ كلدة الذى عاصرَ النبيَّ اشـتغل فى نقل العلوم وأنّه درس فى جنديسـابور الواقعة على مقربة من مدينة سوسـة القديمة والتى كانت تَضمّ أشـهرَ مدرسـة وأكفأ مجموعة من المترجمين. (عبدالقادر محمد، لاتا: ٢١)

إلـى جانب هذه الآراء رأىٌ آخر يُشـير إلى أنّ بدءَ النقـل كان فى العصر الأموى (البسـتانى، ١٩٩٧م: ١٦٩) وأنّ خالد بن يزيد بن معاوية المتوفى سـنة ٨٥ق لمّا يئس من الفوز بالخلافة بعد انتقال الخلافة من الفرع السفيانى إلى الفرع المروانى انقلب إلى العلـم ودَرسَ الكيمياءَ خاصة على يد راهب إسـكندرانى اسمُه مريانوس ثُمّ أمرَ بنقل كتب الصنعة (الكيمياء) إلى العربية. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٨٨)

عنـد المقارنة بين هذه الآراء يَبدو أنّ الرأىَ الأرحجَ هو الرأىُ الأول وأنّ مما يُؤيّد هـذا الاحتمالَ الدراسـاتُ التاريخيةُ التى تَدلُّ على تواصـل العرب مع الأجانب قبل ظهور الإسـلام ولا شـک أنّ ذلک التواصلَ كان يتطلب النقلَ ولو كان شفوياً وجزئياً بالنسبة إلى العصور الأخرى.

رغم وجـود هذا الخلاف بين المصادر على تحديد وقـت أوّل نقل إلى اللغة العربية إلا أنهـا تجمع علـى أنّ حركة الترجمة إلى العربية أخذت تنشـط وتزداد قوةً فى العصر العباسى.

العصر الذهبى للترجمة

يَرى المؤرخون أنّ العصرَ العباسىَّ أزهى عصور الحضارة العربية، إذ جرى احتكاكُ العقل العربىّ بمدنيات البلاد التى امتدّ إليها سلطانُه وإذ بدأت حركةُ الترجمة تحمل

إلى العرب تُراثَ الأمم والشعوب. (الفاخوري، ١٤٢٧ق: ٥٢٢) وأخذت تتّسع وتعمّق وتأخذ مجراها البعيدَ في العقلية العربية والفكر الإسلاميّ ولا سيّما في عصر المأمون الذي أُطلِق عليه العصرُ الذهبيُّ للترجمة. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٠٩-٢٠٨)

لا شك أنّ هناك عواملَ وأسبابا مختلفة أدّت إلى نُمُوّ حركة الترجمة فمنها:

١. انتقالُ الحياة العربية إلى الطور الجديد الذي تغيّرت فيه معظمُ مقوّماتها وأحسّ الناسُ في عالمهم الجديد أنّهم في مزيد الحاجة إلى الثقافات الأجنبية التي أخذت بواكيرُها تغزو عقولَهم وتستهوي نفوسَهم وأفئدتَهم منذ بدء حركات الترجمة المنظمة. (المصدر نفسه: ٢٠٨)

٢. الاستقرارُ السياسيُّ والرخاءُ الاقتصاديُّ الذي أفضى إلى ظهور طبقة وسطى خلاقة ومبدعة. (اسماعيل، ١٩٩٢م: ١٨٧) إنّ الدعةَ والفراغ واستفحال العمران عواملُ مؤاتيةٌ للخلق والإبداع إذا صادفت مواهب خصبة. إنّ العربَ أمعنوا في الحضارة واستبحروا في العمران، والحضارة والعمران يستلزمان العلمَ، لأنّ العلمَ من توابع الازدهار ومن ضرورات حياة الحضر. وهكذا راحوا يطلبونه في كل أفق ويطرقون إليه كل باب. وإذا وجدوا الأبوابَ مقفلةً بمفاتيح من اللغات الأجنبية اجتلبوا المختصين بهذه اللغات ليطلبوا إليهم فتحَ الأبواب الموصدة ويقتحموا معاقلَ عالم جديد. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٠٣-٢٠٢)

٣. الاهتمامُ الكبير الذي أبداه الخلفاءُ العباسيون نحوَ العلماء كان أيضاً من العوامل الهامّة في ازدهار الترجمة. (التليسي، ٢٠٠٤م: ٢٩١) تؤكّد الشواهدُ التاريخيةُ على أنّ الخلفاء العباسيين قد فتحوا أبوابَ عاصمتهم الجديدة بغدادَ أمام العلماء وأجزلوا لهم العطاءَ وأضفوا عليهم ضروبَ التشجيع، بصرف النظر عن مللهم وعقائدهم فنزح العلماءُ إلى بغدادَ وعملوا على نقل وترجمة الكتب الأجنبية. (أحمد،١٩٩١م: ١٤)

٤. «بيتُ الحكمة»، الذي أسّسه الخليفةُ المأمونُ في بغداد سنة ٨٣٠م وكان يجمع بين الآكاديمية، والمكتبة ومركز للترجمة، قد لعب دوراً هاماً في نقل تراث الحضارات القديمة إلى العالم العربيّ. إنّ هذه المؤسسة التي ضمّت علماءَ من المسيحين واليهود والعرب قامت على الاهتمام «بالمعارف الأجنبية» من العلوم المختلفة. (عبدالقادر محمد، لاتا:

١٣٩)

٥. إلى جانب هذه الأسباب يجب أن نشير إلى دور المدارس العلمية الفكرية التى كانت تهتمّ بالعلوم المختلفة كالطبّ والفلک والفلسفة والرياضيات. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٤٥)

إنّ هذه المدارسَ قد انتصبت فى الإسكندرية، وجنديسابور، وحرّان، ونصيبين، والرها وغيرها منارات إشعاع تنقل مع رسلها مدنيات الشرق القديم والفكر اليونانى الذى أثقلته حقائقُ المعرفة والحياة. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٥٢٣-٥٢٢) وإنّ العربَ قد استعانوا بأساتذتها لتعلّم حضارات الأمم المجاورة فقاموا بترجمة تلک العلوم التى اكتسبوها إلى اللغة العربية. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٤٥)

صفوةُ القول إنّ هذه الأسبابَ تضافرت جميعاً لتمهّد لازدهار حركة الترجمة أولاً وبالتالى للنهضة العلمية التى ظهرت فى القرنين الثانى والثالث وبلغت أوجَها فى القرنين الرابع والخامس.

سبقت الإشارةُ إلى أسباب ازدهار النقل وإقبال العرب عليه وقيامهم بنقل المعارف والعلوم الأجنبية إلى اللغة العربية. فإنّ ما يجدر ذكرُه فى هذا المجال أنّ للكتب المنقولة إلى العربية عدّةَ مراجعَ أقواها ثلاثةٌ: اليونانىّ، والفارسىّ والهندىّ.

من أجل تقديم صورة واضحة عن أثر النقل فى نشاط الحركة العلمية للعصر العباسىّ سنتحدث عن العلوم المنقولة وأهمّ مترجميها.

الكتب المنقولة

يصل عددُ الكتب التى نُقلت فى ذلک العصر- كما ورد فى بعض المصادر- إلى بضع مئات، وكان أكثرُها من اليونانيه. ومنها ثمانيةُ كتب فى الفلسفة والأدب لأفلاطون وتسعةَ عشرَ كتاباً فى الفلسفة والمنطق والأدب لأرسطو وعشرةُ كتب فى الطبّ لبقراط وثمانيةٌ وأربعون كتاباً فى الطبّ لجالينوس وبضعةٌ وعشرون كتاباً فى الرياضيات والنجوم لإقليدس، وأرخميدس، وأبلونيوس، ومنالاوس، وبطلميوس، وأبرخس، وذيوفنطس وغيرهم.

وأمّا منقولات اللغات الأخرى فمنها نحو عشرين كتاباً نُقلت عن الفارسية فی التاريخ والأدب ونحو ثلاثين كتاباً من اللغة السنسكريتية (الهنديه) وأكثرها فی الرياضيات، والطب، والنجوم والأدب. (زيدان، ١٩٩٦م: ٣١)

وأمّا أشهرُ المترجمين الذين نقلوا عن اليونانية: فحنين بن إسحق، ووالده إسحق، ويحيى بن هدى، وابن البطريق، وقسطابن لوقا، والحجاج بن مطر، وعيسى بن يحيى، وحبيش الأعسم، واصطفان، وابن الصلت، وثابت بن قره، ومن أشهر مترجمى اللغة الفارسية: عبدالله بن مقفع، وجبلة بن سالم، وآل نوبخت، ومحمد بن جهم البرمكی، و... ومن أبرز نقلة اللغة الهندية: منكة الهندى وابن دهن و... (زيدان، لاتا: ١٧٨-١٧١)

تجدر الإشارةُ إلى أنّه يصعب ذكرُ جميع أسماء الكتب وأسماء النقلة فی هذا المكان ولذلک نكتفی بذكر أعداد الكتب وأسماء بعض النقلة المشهورين.

إنّ هذا العددَ الضخم للكتب المنقولة يدلّ على أنّ الترجمةَ حَظيت بمكانة رفيعة خلال العصر العباسیّ ويَرجِع الفضلُ فی ذلک إلى الخلفاء والعلماء والنقلة مضافاً إلى الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤاتية التی ساعدت على هذا الأمر. ومما لاريب أنّ هذه الكتبَ المنقولة أصبحت السفائنَ التی نَقلت الحمولاتِ الثقافيةَ المتنوعة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وقد لعبت دوراً بارزاً فی إثراء ثقافة العرب ولغتهم وأحدثت النهضةَ العلميةَ الكبرى التی نحن بصددها فی هذا البحث.

أثر النقل

تقوم الترجمةُ بنقل مفاهيم ثقافة من الثقافات وعلومها وتقنياتها إلى ثقافة أخرى فإنها تُهيّیء الأرضيةَ لتلاقح الثقافة الملتقية بغيرها ومن ثم نموّها وازدهارها وغناها. فإنّ ما يجدر ذكرّه فی هذا المجال أنّ الثقافةَ العربيةَ تفاعلت وتلاقحت بغيرها من الثقافات ثم نَمَت وازدهرت فی العصر العباسی. وتمثّل أهمُّ مظاهر هذا الازدهار فی الحركة العلمية فی هذا العصر.

إنّ العربَ نقلوا إلى لسانهم معظمَ ما كان معروفاً من العلم والفلسفة والطب والنجوم والرياضيات والأدب عند سائر الأمم المتمدنة فی هذا العهد فأخذوا من كلّ أمة أحسنَ

ما عندها (زيدان، لاتا: ١٨٢) واغتذوا بأفكارها ورضعوا من لبانها ثم لم يلبثوا أن تجاوزوها وحلّقوا فى عوالمَ جديدةٍ فإنّهم ما كانوا يتدارسون الكتبَ المنقولةَ إلى لغتهم حتى سعوا إلى تحقيق مسائلها وشرحها وتلخيصها ومناقشتها والزيادة عليها. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٣٠)

ويكفى من أجل تيسير عرض الموضوع أن نشير إلى طائفة من نابهى الفَلَكيين مثل علىّ بن عيسى الأسطرلابى، ومحمد بن موسى الخوارزمى، والعباس بن سعيد الجوهرى الذين ألحقوا بمرصد المأمون الكبير ولم يلبث هذا المرصد أن تحوّل إلى مدرسة رياضية كبيرة تخرّج فيها عالمٌ فَلَكىٌّ مثل بنى موسى بن شاكر. وقد أفادت هذه المدرسةُ من الأبحاث الفَلَكية والرياضية والجغرافية التى سبقها إليها الهنودُ والفرس واليونان وأضافت إلى ذلك إضافاتٍ جديدةً باهرةً، إذ وضعت لحركات الأفلاک زيجاتٍ وجداولَ أكثر دقةً مما كان لدى الأقدمين وأدخلت تحسيناتٍ على خريطة بطلميوس واستطاعت أن تقيس درجتين من درجات محيط الأرض على أساس كرويّتها إلى مباحثَ فَلَكيّةٍ وجغرافية ورياضية كثيرة. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الأول: ١١٥)

إلى جانب هؤلاء الفَلَكيين بإمكاننا أن نتحدث عن يوحنّا إبن ماسويه الطبيب الذى استطاع بما كان يعكف عليه من تشريح القردة أن يُضيف بعضَ النتائج الجديدة إلى ما خَلّفه جالينوس فى علم التشريح. (المرجع نفسه: ١١٥)

فضلا عما تقدّم، هناک شروحٌ على الكتب المنقولة كشروح محمد بن موسى الخوارزمىّ على كتاب اقليدس فى الهندسة وكتاب بطلميوس فى الجغرافية وشروح الفضل بن حاتم النيريزىّ على أصول إقليدس وكتاب بطلميوس فى الفَلَک . (ضيف، العصر العباسىّ الثانى: ١٣٩-١٣٥) وشرح عمر بن الفرخان على كتاب أربع مقالات فى صناعة احكام النجوم لبطلميوس، (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢١٥) وشرح ابن البيطار على كتاب ديسقوريدس فى الصيدلة. (التليسى،٢٠٠٤م: ٢٩٩) وشرح حنين بن إسحاق على كتاب الفراسة لأرسطوطاليس فى إدراک حقيقة الأديان. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٩٣)

بالإضافة إلى هذه الشروح ثَمَّةَ بعضُ ذيولٍ وتعليقات وتفاسير للكتب المنقولة كذيل الذى جعله ابنُ جلجل على كتاب ديسقوريدس فى العقاقير والأدويه (زيدان، لاتا:

٢٠٧) وتعليقاتُ حنين بن إسحاق على كتب أبقراط، (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢١٩) وأيضاً تعليقات الكندى يعقوب بن إسحاق على ما كان يترجم عن اليونانية والسريانية، (ضيف، لاتا، العصرالعباسى الثانى: ١٣٩) وتفاسير يحيى بن عدى لكتب أرسطو منها: طوبيقا، والمقالة الثامنة من السماع الطبيعى، وفصل من كتاب ما بعد الطبيعة، ومقالة الإسكندر (الافروديسى فى الفرق بين الجنس والمادة. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٩٧)

كما قام العربُ بالزيادة والشرح على الكتب المنقولة سَعَوا إلى تلخيصها واختصارها أيضا ككتاب الأصول لأقليدس الذى اختصره ابنُ سينا (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٢) وكتاب جالينوس فى الأدوية المفردة الذى اختصره حنين بن إسحاق وكتاب ما بعد الطبيعة لأرسطو الذى اختصره ثابت بن قره وكتاب اقليدس الذى اختصره إسحاقُ بن حنين، (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٩٥-٤٩٣) وكتاب أربع مقالات فى صناعة أحكام النجوم لبطلميوس الذى اختصره محمدٌ بن جابر بن حيان.

لم يقتصر نشاطُ العرب على الزيادة والاختصار بل امتدّ إلى ميدان النقد، والتنقيح، والتصحيح، والتفنيد أيضاً. وأهمُّ مَثَلٍ للنقد نقدٌ لفَلَک بطلميوس وكتابه المجسطىّ الذى نقده الحسنُ بن هيثم وأبو ريحان البيرونىّ وغيرهما من علماء الفَلَک المسلمين. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣١٤)

فضلا عن ذلک هناک أبحاثٌ للحسن بن الهيثم فى المرايا الكرية التى انتقد فيها نظريةَ إقليدس وبطلميوس وكان أوّلَ مَن أعطى وصفاً دقيقاً للعين نفسها وللعدسات والرؤيا بكلتا العينين. إنّ هذه الأبحاثَ ألهمت «روجر بيكون» ليقوم بتجاربه وكذلک «كبلر» وغيره من علماء الغرب بصنع الميكروسكوب والتلسكوب. (عبد القادر محمد، لاتا: ١٦٣)

يُعتبر كتابُ «الاكر» لثيودوسيوس الذى ترجمه قسطا بن لوقا البعلبكىّ خيرَ مثال لتنقيح الكتب المنقولة. إنّ ثابت بن قره نقّح هذا الكتابَ مضافاً إلى تنقيحه كتاب الأصول لاقليدس. كذلک قسطا بن لوقا مضى على نهجه ونقّح الترجمةَ القديمةَ لكتاب إقليدس. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٢٤- ٢٢٣)

إلى جانب هولاء دَخَلَ آخرون هذا الميدانَ وقاموا بالتصحيح كما صَحَّحَ البتانىّ

محمد بن جابر بن سنان كثيراً من أخطاء بطلميوس فى دراسته القيمة عنه بدائرة المعارف الإسلامية. وكذلك الكندىّ يعقوب بن إسحاق الذى أصلح وصحّح بعض ما كان يترجم عن اليونانية والسريانية وله تهذيباتٌ لكثير مما ترجم. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الثانى: ۱۳۹ -۱۳٦)

وأمّا فى مجال التفنيد ينبغى أن نشير إلى كتاب المجسطىّ لبطلميوس الذى درسه الحسنُ بن الهيثم وفنّدَه بصورة علمية دقيقة فى الشكوك على بطلميوس. (عبد القادر محمد، لاتا: ۷۱)

يُستنتج مما تقدّم أنّ هذه المؤلفاتِ المترجمةَ استرعَت انتباهَ المترجمين والعلماء وحرّضتهم على الدراسة فيها حيث تمثّلت مظاهرُ هذه الدراسة فى الشرح، والاختصار، والنقد، والتصحيح والتفنيد ثم وطّأت الطريق وأضاءت المحجةَ للخلق والإبتكار، فما كان على العلماء إلا أن يتواصلوا الطريقَ ويساهموا فى أصول العلم وفروعه ويحيطوا بجميع ألوان الثقافة والمعرفة.

كما أوردت المصادرُ أنّ العربَ كانوا فى العلوم تلاميذَ الهنود، والفرس واليونانيين، لكنهم نجحوا نجاحاً كبيراً (الحسين، ۲۰۰٥م: ٤۹۸) وانتقلوا من طور النقل إلى طور الخلق والإنتاج العلمىّ الأصيل بسرعة مذهلة، فقد ظهر من بينهم جهابذةُ كبارٌ وعلماءُ أعلامٌ ومفكّرون أفذاذٌ ألّفوا وابتكروا واكتشفوا حتى فاقوا أساتذتَهم الأجانبَ وبذلك قطعوا شوطاً بعيداً فى الطريق الطويل الذى انتهت إليه الحضارةُ الأروبيةُ فى الوقت الحاضر. (مرحبا، ۱۹۹۸م: ۲۳۱-۲۳۰)

قد تجلّى ابتكارُ العرب العلمىّ بأوضح صورة فى علوم الطب والرياضيات والفَلَك والكيمياء والفلسفة التى أطلق عليها علومُ «الأوائل» نظراً لأنّها ظهرت فى العالم الإسلامىّ بعد ترجمة التراث الأجنبىّ القديم. (إسماعيل، ۱۹۹۲م: ۲۰٦)

بالنسبة لعلم الطبّ استعان أطباءُ العرب بالكتب الطبية «لأبقراط» و«جالينوس» وغيرهما من أطباء اليونان واطّلعوا على طبّ الهنود بالإضافة إلى تفوّقهم فى ميدان البحث والتجربة والاختبار فى الحقول الطبية ومن تفاعل هذه العناصر وتمازجها نَضِجَ علمُ الطبّ وبَرَزَ أطباءُ كبارٌ. (زيدان، لاتا: ۲۰۲؛ قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٤۹)

يجمع الباحثون على أنّ محمد بن زكريا الرازیّ (٨٦٥–٩٢٥م) الملقب بجالينوس العرب من أشهر أطباء العصر العباسی. إنّه وُلد فی الری بالقرب من طهران عاصمة ايران. أقدم على تعلّم الطبّ ونبغ فيه. لقد ألّف نحو مائتی كتاب وكان نصفُ هذا العدد متعلقاً بالطبّ. من مؤلفاته المشهورة كتابُ الحاوی الذی ذاعت شهرتُه فی أروبا وتُرجِم إلى اللاتينية وطُبِعَ عدّةَ مرّات. قد وَصف المستشرقُ الطبيبُ ماكس مايرهوف بأنّه أكبرُ موسوعة فی الطبّ كتبها طبيب بمفرده وقد جَمع الرازی فی هذا الكتاب طبَّ اليونان والسريان والعرب القدماء وأضاف إلى كل ذلک خبرتَه الشخصية وتجاربَه ولقد كَتبَ هذا الكتابَ بعد أن اكتملت معرفتُه فی الأعوام الأخيرة من حياته. فإذا تَناول فيه مرضاً من الأمراض ذكر ما قاله عنه المؤلفون من اليونان والسريان والعرب والفرس والهنود ثم اتّبع ذلک بتجربته ورأيه وكثيراً ما تجلّى فيهما حذقُه وصدقُ إدراكه. (كفافی، ١٩٧٠م: ٥٦)

بالإضافة إلى هذه الكتب للرازیّ رسائلُ أشهرها «الجُدَرِیّ والحصبة» وهی أوّلُ ما كُتب فی هذا الباب وتُعدّ مفخرةً من مفاخر التآليف الطبية عند العرب. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٥٠٥)

ويُذكر مِن تفوُّق الرازیّ أنّه أوّلُ مَن استخدم الماءَ الباردَ فی عِلاج الحُمِّيّات كما أنّه تكلّم عن الحَصَى فی الكُلية والمَثانة بدقة متناهية، (التليسی، ٢٠٠٤م: ٢٩٥) فضلا عن ابتكاره خيوطَ الجراحة وفتيلةَ الجرح ومراهم الزئبق واكتشافه مرضَ الجُدَریّ والحصبة واختراعه المسهلاتِ والتراكيبَ الكيمياويةَ الطبّيةَ. (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٥١)

وكان اسمُ ابن سينا (٩٨٠–١٠٣٧م) ألمعَ اسم بعد الرازیّ فی تاريخ الطبّ العربیّ ولقد كان الرازیّ يتفوّق على ابن سينا فی الطبّ ولكن ابن سينا تفوَّق عليه فی الفلسفة. فقد وُلد بالقرب من بخاری ولُقّب لشهرته بالشيخ الرئيس. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٥٠٦)

له مؤلفاتٌ تدور حول الفلسفة، والطبّ، والهندسة، والإلهيات، وفقه اللغة والفنون (المصدر نفسه: ٥٠٦) ومن أشهرها «القانون فی الطبّ» الذی ظلّ يُدرَس فی جامعات أروبا لعدّة قرون. قد جَمع ابنُ سينا فی هذا الكتاب تراثَ اليونانيين فی علم الطبّ

وكذلك ما أضافه العربُ إلى ذلك التراث. إنّ هذا الكتابَ موسوعةٌ ضخمة تتناول الطبَّ العام ومفرداتِ الأدوية والأمراض التى تُصيب كلَّ عضو من أعضاء الجسم ثم التشخيص والدواء. (على حسن، ١٩٨٦م: ٣١٥؛ كفافى، ١٩٧٠م: ٥٨)

بَرَعَ ابنُ سينا فى التمييز بين شلل الدماغ الناتج عن سبب خارجىّ والشلل الدماغىّ الناتج عن أسباب داخلية واحتقان الدماغ ومعالجته بالتبريد واكتَشف السكتةَ الدماغية وشللَ الوجه ووصف مرض السلّ الرئوى، وعدواه، وأمراض الجُذام، والبُهاق، والبَرَص الأبيض وشخّص الكثير من أمراض العين، والأمراض التناسلية وعدواها وتوصّل إلى تشريح الحيوانات واكتشاف بعض أمراضها ومعرفة التهاب السحايا وأنواع الحصى (المثانة والكُلَى) واهتمّ بتحضير الأدوية. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٥٢ –٢٥١)

وأمّا العلومُ الرياضية التى تشمل الجبرَ والحساب والهندسة فقد تقدّمت على يد علماء العرب بعد نقل الكتب اليونانية والهندية.

إنّ العربَ قد نقلوا كتابين يونانيين فى الجبر أحد هما لذيوفانتوس والآخر لأبرخس. وقد وجد الباحثون بعد نهضة التمدّن الحديث أنّ ما كتبه هذان ليس من الجبر فى شيءٍ أو هى أصولٌ ضعيفةٌ لا يُعتدُّ بها وهم يعتقدون أنّ الجبرَ من موضوعات العرب. (زيدان، لاتا: ٢١٧) وأنّ محمد بن موسى الخوارزمىّ أكبر العلماء الرياضيين هو الذى اكتشف علمَ الجبر وقواعده وأعطاه اسمَه الذى شاع من بعده فى العالم كله. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الأول: ١١٥) ومن أشهر مؤلفاته فى الجبر كتاب «الجبر والمقابلة» الذى جمع بين ما عثر عليه من الأصول الجبرية عند اليونان والهنود والفرس فاستخرج منه الجبرَ العربىَّ. (زيدان، لاتا: ٢١٧) واخترع جبراً عصرياً إذ حَوّل الأعدادَ الجبريةَ إلى عناصرَ كما أنّ الأعدادَ أصبحت خاضعة لقواعدَ ثابتةٍ تنطبق على كل الحالات المتشابهة وهذه القاعدةُ العامّةُ هى ما يُسمّى بالدستور عند الخوارزمىّ. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٤)

إنّ هذا الكتابَ تُرجم إلى اللاتينية وظلّ مستخدماً فى الجامعات الأروبية حتى القرن السادس عشر وكان يُعدّ أهمَّ الكتب الرياضية وإليه يَرجِع الفضلُ فى نقل علم الجبر إلى أروبا. (كفافى، ١٩٧٠م: ٦٠)

ولم يتوقّف علمُ الجبر عند العرب على ما قدّمه الخوارزمىُّ ولكنهم طوّروه إلى أبعد

من ذلک حين حَلّوا معادلاتِ الدرجة الثالثة مما أدهشَ علماءَ الغرب ويتّضح ذلک من خلال مؤلفات البتانى وثابت بن قره وغيرهم. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٩)

وإلى الخوارزمىّ يُعزَى فضلُ التقدّم فى علم الحساب أيضاً. يَرى الباحثون أنّه وَضعَ علمَ الحساب مفيداً من خبرة الهنود فى نظام الأرقام التى سهّلت كثيراً من المشكلات الحسابية. (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢٠٦؛ التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٨)

وكان كتابُه فى الحساب الأول من نوعه حيث الترتيب والتقريب والمادة وله أعظمُ الفضل فى تعريف العرب واللاتين من بعدهم بنظام العدد الهندىّ وظلّ علمُ الحساب لعدة قرون مقروناً باسم الغوريثمىّ نسبة إلى الخوارزمىّ. (على حسن، ١٩٨٦: ٣١٦؛ ضيف، لاتا، العصر العباسى الأول: ١١٥)

أمّا الهندسةُ فقد ازدهرت بعد ترجمة كتب أعلام اليونان مثل «اقليدس» و«ارشميدس». (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢٠٦) فقد كان لترجمة هذه الكتب أثرٌ كبير فى تحريض العرب على تأليف الكتب الهندسية. كما ألّف ابنُ هيثم كتاباً على نسق كتاب الأصول لاقليدس ووضع الكندىّ إسحاق بن يعقوب ثلاثه وعشرين مصنفاً فى الهندسة. (على حسن، ١٩٨٦م: ٣١٦؛ قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٢)

ومما أحدثه العربُ فى الهندسة أنّهم طبّقوها على المنطق وقد فعل ذلک ابنُ الهيثم فى أوائل القرن الخامس للهجرة، فإنّه ألّف كتاباً جَمع فيه الأصولَ الهندسية والعددية من اقليدس وابلونيوس ونوّع فيها الأصولَ وقسّمها وبَرهنَ عليها ببراهين نظمها من الأمور التعليمية والحسية والمنطقية. (زيدان، لاتا: ٢١٧)

واشتهر من علماء العرب فى الهندسة: آلُ موسى وهم أبناء موسى بن شاكر الذين برزوا فى قياس السطوح الكروية والمستوية، (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٣)، والحسن بن موسى بن شاكر اشتغل فى استخراج مسائل هندسية لم يستخرجها أحدٌ من الأولين كقسمة الزاوية إلى ثلاثة أقسام متساوية وطرح خطين بين خطين ذى توال على نسبة (كذا). (زيدان، لاتا: ٢١٧)

فضلاً عن هؤلاء العلماء يجب أن نشير إلى البيرونىّ الذى يصفه المؤرخون بأنّه عقليةٌ لا يكاد يُوجَد لها مثيلٌ فهو من أبرز علماء ومفكّرى الإسلام الذين ظهروا فى الفترة من

منتصف القرن الرابع الهجری إلی منتصف القرن الخامس الهجری. فقد عالج البيرونیُّ الأشكالَ الهندسية المنتظمة وأوجدَ أطوالَ الأضلاع عن طريق حلّ معادلات الدرجة الثانية والثالثة وله معادلاتٌ فی هذا الصدد توصَّل من خلالها إلی إمكانية إيجاد مقدار الجيب بأی عدد من الأرقام العشرية. (التليسی، ٢٠٠٤م: ٣١٠)

وخلاصةُ القول أنّ الخوارزمیَّ والبتانیّ والبيرونیّ قد أسهموا كثيراً فی تقدّم العلوم الرياضية بصفة خاصة لأنّهم أوّلُ مَن أدخل النظامَ العشریّ فی الأعداد الحسابية ذلک أنّ اليونان كانوا يستعملون فی العدد الحروف الأبجدية للعدّ من ١ حتی ٩٩٩ ثم الشرطة، والشولة والنقطة للعدد فيما بعد ذلک حتی الآلآف. (التليسی، ٢٠٠٤م: ٣١٠)

وللعرب حظٌّ وافرٌ فی تطوّر علم النجوم أو الفَلَک وفضلٌ كبيرٌ عليه. إنّ الأسبابَ العامّة التی تتصل بمصالح المسلمين كانت كافية ليهتمّ العربُ بعلم الفَلَک إذ يحتاجون إليه فی التقاويم وضبط محراب الصلاة ومعرفة ميلاد الهلال فی الشهر القمریّ وشهر رمضان والمناسبات الدينية كالأعياد والوقوف بعرفة وغيرها. لذا أنّهم جمعوا فی الفَلَک بين مذاهب اليونان والهند والفرس واتّبعوا المنهجَ العلمیَّ فی مجال البحث فيه وطبّقوا الرياضياتِ أبرعَ تطبيق واخترعوا وصمّموا الآلاتِ المعينةَ التی يحتاج إليها الراصدُ فی جمع معلوماته ونهضوا بهذا العلم. (زيدان، لاتا: ٢١١؛ التليسی، ٢٠٠٤م: ٣١٣-٣١٢)

وبَرز فی الفَلَک علماءُ كبارٌ منهم أحمد بن محمد بن كثير الفرغانی الذی حدّد بدقة طولَ السنة الشمسية ومواقع بعض النجوم (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٠) وله كتبٌ مختلفه فی الأسطرلاب (آلة لقياس مواقع وأبعاد النجوم وارتفاع الجبال) وكتابه «أصول الفَلَک» تُرجم كثيراً إلی اللاتينية وترک هناک تأثيراً كبيراً حتی عصر كوبرنيقوس. (ضيف، لاتا، العصر العباسی الثانی: ١٣٥)

ومن نابهی الفَلَكيين البتانیُّ محمد بن جابر سنان المتوفی سنة ٣١٧ ولا يُعلم أحدٌ فی الإسلام بَلغ مبلغَه فی تصحيح إرصاد الكواكب وامتحان حركاتها وكان له مرصدٌ فی الرقة علی نهر الفرات وله زيجٌ (كتاب فيه جداولُ حركات الكواكب يُؤخذ منها التقويمُ) جليلٌ ضمنه أرصاد النيرين وإصلاح الحركات المثبة لهما فی كتاب المجسطیّ لبطلميوس وتُرجم زيجُه إلی اللاتينية. (المصدر نفسه: ١٣٦)

یَری بعضُ الباحثین أنّ البتانیّ والفرغانیّ جعلا علمَ الفَلَک له قواعده، ومناهجه وأدواته. (إسماعیل، ۱۹۹۲م: ۲۰۷) إلی جانبهما اشتهر الآخرون فی علم الفَلَک منهم محمد بن موسی الخوارزمیّ فضلا عن اشتهاره فی الریاضیات التی تقدّم ذکرُها. کان له علمٌ واسعٌ فی النجوم فاصطنع زیجاً جَمع فیه بین مذاهبَ الهند والفرس والروم فجعل أساسَه علی السند هند وخالفه فی التعادیل والمیل فجعل تعادیلَه علی مذهب الفُرس وجعل میلَ الشمس علی مذهب بطلمیوس واخترع فیه أبواباً حسنة فاستحسنه أهلُ عصره وطاروا به فی الآفاق. (زیدان، لاتا: ۲۱۱)

ومن مشهوری الفَلَکیین أیضاً أبو معشر البلخیّ المتوفی سنة ۲۷۲ الذی ألّف کثیراً فی الفَلَک وکان له تأثیرٌ واسع فی العرب ومسیحی العصور الوسطی وتُرجمت له کتبٌ کثیرة إلی اللغة اللاتینیة. (ضیف، لاتا، العصر العباسی الثانی: ۱۳۵) ومنهم أیضاً أبو الوفاء البوزجانی الذی عرف إحدی المعادلات الضروریة لتقویم مواقع القمر سُمّیت بمعادلة السرعة واختلاف عروض القمر وحدود الاختلاف الثالث فی عرض القمر وکذلک البیرونیّ الذی اهتمّ بتصحیح الأطوال الأرضیة. (قدورة الشامی، ۱۹۹۷م: ۲٦۰)

وعلی نحو ما طوّر العربُ علمَ الطبّ والریاضیات والفَلَک طوّروا علمَ الکیمیاء أیضا کما تقدّم أنّ خالد بن یزید بن معاویه تخلّی عن الحکم وتفرّغَ لعلم الکیمیاء فی العصر الأموی ویَری بعضُ الباحثین أنّه أوّلُ من اشتغل فی نقلها إلی العربیة، نقلها عن مدرسة الإسکندریة، معتمداً علی مصادر یونانیة وعنه أخذ جعفر الصادقُ المتوفی فی سنة ۱٤۰ إمام الشیعة الإمامیة الذی أحاطَ بأسرار کثیرة من العلوم الدینیة والدنیویة. (زیدان، لاتا: ۲۰٦؛ إسماعیل، ۱۹۹۲م: ۲۱۰)

یُستنتج مما تقدّم أنّ علمَ الکیمیاء نُقل إلی العربیة فی العصر الأمویّ وخطی خطوات نحو التقدّم لکنّه ازدهر فی العصر العباسی عندما توصّل العلماءُ إلی معرفة الکثیر من أسرار علم الکیمیاء وتمکّنوا من تحضیر عدد کبیر من المرکبات الکیمیائیة کماء الفِضّة (الحامض النتریک)، وماء الذهب (النتروهید کلوریک)، وأکسید الزئبق، ونترات الفضة، وکبریتات الحدید، وثانی أکسید المنغنیز لصناعة الزجاج کما استطاعوا صُنعَ البارود، والصابون، والورق، والحریر، والأصباغ، ودبغ الجلود، والروائح العطریة، وموادّ

التجميل، والزيوت والشمع و... (التليسى، ۲۰۰٤م: ۳۰۰؛ قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٦٦)

بالإضافة إلى ذلک فقد اكتشف الكيميائيون البوتاسَ، والكحول، وحجر الجهنم (نترات الفضة)، و السليمانى(كلوريد الزئبق)، والزرنيخ، والبورق، والنطرون، وملح النشادر أو النوشادر (كلوريد الأمونيوم) وغيرها من الاكتشافات. ولايزال الكثيرُ من أسمائها حتى اليوم يشهد على أصلها العربىّ. (الحسين، ۲۰۰۵م: ۵۰۹)

وقد استعان علماءُ العرب بالكيمياء لصناعة الأدوية الطبية، وصناعة الفولاذ، والأقمشة، وصقل المعادن وصناعة الورق من القطن وفيما بعد انتقلت هذه الصناعة إلى الأندلس فأروبا. (قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٦٦)

وأهمُّ مَن يُذكر من علماء الكيمياء جابر بن حيّان الذى تلقّى علمَه على يد جعفر الصادق إمام الشيعة الإمامية الآنف الذكر. إنّ جابر اشتهر فى الكيمياء حيث وَقفَ على تفسير أسباب البرودة، واليبوسة، والحرارة والرطوبة (إسماعيل، ۱۹۹۲م: ۲۱۰) وقد عرفَ جابر حامضَ الخليک المركز عن طريق التقطير الجزئى للخلّ كما عرفَ ثانى أكسيد المنغنيز فى صناعة الزجاج بعد إزالة اللون الأخضر أو الأزرق منه فضلا عن معرفته تنقيةَ المعادن من الشوائب المختلطة بها وتحضيره الزرنيخَ. (خليل النجار، ۲۰۰۹م: ۲۰۰)

تُنسب إليه كتبٌ كثيرةٌ فى الكيمياء تَبلغ ما يَقرب من مائة باللغتين العربية واللاتينية. (كفافى، ۱۹۷۰م: ٦۰)

إلى جانب جابر بن حيان شهدت الحضارةُ العربية فى العصر العباسىّ علماءَ آخرين فى علم الكيمياء منهم محمد بن زكريا الرازىّ الطبيب الذى تَقدَّم ذكرُه. إنّه قد درسَ الكيمياءَ فى صباه ثم تحول عنها إلى علم الطبّ. (المصدر نفسه: ٥٦) للرازى اثنا عشر مؤلفاً فى الكيمياء ومن أهمّ ما وضعه فى هذا العلم «كتاب الأسرار» الذى تقلب على أيدى المحررين ثم نُقل إلى اللاتينية فأصبح مصدراً رئيسيا للكيمياء إلى أن خلفته تآليف جابر بن حيان. (الحسين، ۲۰۰۵م: ۵۰۵)

أمّا علمُ الفيزياء فقد أفاد المسلمون بصدده من كتب اليونان وأضافوا إليه إضافاتٍ

صائبةً وقد توصّلوا إلى نظريات جديدة فى هذا العلم كالوقوف على قوانين الحركة والسكون وقوانين الماء وأفادوا منها فى جَرّ الأثقال والتحكم فى مياه الآبار والينابيع. فضلا عن ذلک وضعوا قانونَ «الذبذبة» الذى وظّفوه فى صناعة المزاول والساعات كما عرفوا القِنطارَ، والرَّطلَ، والمثقال والقَبّان ووظّفوها فى الموازين. (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢١١)

وبَرزَ فى هذا العلم بعضُ العلماء كالحسن بن الحسن بن الهيثم، وابن الخازن البصرىّ والبيرونىّ.

أمّا البيرونىُّ فهو أشهرُ من عمل فى هذا المجال. إنّه قد استخدم قانونَ أرخميدس أحسنَ استخدام ونجح لأوّل مرّة فى اكتشاف ما يُسمّى «بالثقل النوعىّ» لعدد من المعادن والأحجار الكريمة واستعمل لذلک ميزاناً خاصاً سمّاه الميزانَ الطبيعىَّ. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٧؛ إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢١١)

وقد تفوّق ابنُ الهيثم فى البصريات والضوء وقد بلغت شهرتُه فى هذا المجال أوجَها، إذ توصّل إلى معرفة خصائص الأبصار والمرايا والظلال وغيرها. ويَرجِع الفضلُ إليه فى وضع القسم الثانى من قانون الانعكاس وهو القسمُ الذى يثبت فيه أنّ زاويتى السقوط والانعكاس واقعتان فى مستوى واحد. أمّا القسمُ الأول من القانون القائل بأنّ زاويةَ السقوط تُساوِى زاويةَ الانعكاس فقد وضعه اليونانُ، كما توصّل ابنُ الهيثم إلى وضع جداولَ دقيقهٍ بعد تجارب مُضنية لتحديد معاملات الانكسار لبعض الموادّ. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٢؛ إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢١١)

له مؤلفاتٌ كثيرة فى هذا العلم منها كتابُ «المناظر» الذى عالجَ فيه تشريحَ العين وكيفية الرؤيا وانكسار الضوء وانعكاسه وغيرها من البحوث التى أذهلت الأروبيين حيث أخذوا عن كتبه وبَنَوا عليها نظرياتِهم الحديثةَ فى علم الضوء. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٢) كما قيل إنّ علماءَ القرون الوسطى الغربيين كروجرباكون، وكوبرنيكوتن، وغاليليو وغيرهم أخذوا عنه فى البصريات وأنّ كتاباتِه فى الضوء أوحَت اختراعَ النظّارات. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٥١١)

بالإضافة إلى العلوم الآنفة الذكر كذلک شَهدَ علمُ الفلسفة تقدماً بارزاً بفضل

الترجمة، لقد نقلَ العربُ فلسفةَ اليونان إلى اللغة العربية وشَرحوها ودَرَسوها وقد استطاعوا فی دراساتهم أن يوفّقوا بين الدين والفلسفة، فلم تتعارض فلسفةُ اليونان مع عقيدتهم فی التوحيد بل كثيراً ما استُخدمت الفلسفةُ للدفاع عن التوحيد وكان من ثمار ذلک أن قدّموا لغرب أروبا فكراً جديداً نَجح فی أن يؤلّف بين الفكر الفلسفیّ وبين الدين. (كفافی، ۱۹۷۰م: ٥٥)

وقد اهتمّ فلاسفةُ العرب بفلسفة أرسطو أكثر من اهتمامهم بأی فيلسوف آخر وإن جاء أفلاطون فی المرتبة الثانية. واعتبروها مدرسةً واحدة وهذا لا يعنی أنهم لم يعرفوا سِوی هذين الفيلسوفين لا بل أنهم عرفوا معظمَ فلاسفة اليونان بما فيهم سقراط وحتی مذاهبهم الفلسفية المختلفة، فإلی أرسطو نسبوا فنوناً كثيرة وعرفوا كثيراً من كتبه التی ترجموها إلی العربية ويبدو أنّ تميزه يرجع إلی المنطق السليم الذی استخدمه وكان له عدّةُ كتب قد ترجموا بعضها وكانوا ينظرون إليه بأنه المعلمُ الأول وسيراً علی منواله، استخدمَ فلاسفةُ العرب المنطقَ وطوّروه علی أيديهم إلی علم بقصد استخلاص الحقائق واستخدموه فی جميع علومهم. (التليسی، ۲۰۰٤م: ۳۰٥)

والجديرُ بالتنويه أنّ فلاسفةَ العرب تجاوزوا حدَّ الإفادة من أرسطو وأفلاطون وغيرهما إلی حدّ الإبداع وأنّ عمليةَ الإبداع هذه تمّت فی إلمام وإحساس كاملين بمقتضيات المجتمع الإسلامیّ السياسية والفكرية. (إسماعيل، ۱۹۹۲م: ۲۳۱)

ولعلَّ أوّلَ فيلسوف عربی بالمعنی الدقيق لكلمة فيلسوف نلتقی به فی هذا العصر هو الكندیُّ يعقوب بن إسحاق وهو عربیٌّ أصيلٌ من قبيلة كنده ولذلک لُقِّب بفيلسوف العرب، (ضيف، لاتا، العصر العباسی الثانی: ۱۳۹– ۱۳۸) وكان يُعَدّ من حُذّاق التراجمة وله ترجماتٌ عديده. قد ألّفَ خمسين تأليفاً فی أكثر العلوم من بينها الفلسفة وحذا فی تآليفه الفلسفية حذو أرسطو. (زيدان، لاتا: ۱۹۷–۱۹٦؛ التليسی، ۲۰۰٤م: ۳۰٦)

ويليه أبو نصر الفارابی المتوفی سنة ۳۳۹ هـ أصله من فاراب ببلاد الترک لكنّه فارسیّ المنتسب وقد نشأ فی الشام واشتغل فيها وكان فيلسوفا كاملاً درسَ كلَّ ما دَرسه الكندیُّ فی الفلسفة والتحليل وأنحاء التعاليم. (زيدان، لاتا: ۱۹۷)

قد قيل إنّه أتقنَ سبعين لغةً وتصانيفه فی الفلسفة علی نسق كتب أرسطو ومِن ثَمَّ

أطلِق عليه المعلمُ الثانى حيث أنّ المعلّمَ الأولَ هو أرسطو وبفضل الفارابىّ وصلت فلسفةُ أرسطو إلى أقصى ما تصل إليه من ازدهار وإن كان قد اهتمّ بفلسفة أفلاطون أيضاً. وبفضل شروح الفارابىّ للفلسفة اليونانية وتحليله لأبعادها تمكّن من تقريبها إلى الفكر الإسلامىّ ممّا لم تعرف قبل على يد الكندىّ حتى سمّاه صاعد الأندلسىّ فيلسوف المسلمين بالحقيقة. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٦).

فضلاً عن الكندىّ والفارابىّ برعَ ابنُ سينا الطبيبُ فى علم الفلسفة أيضا ولا تقلّ شهرتُه فى الفلسفة عن شهرته فى الطبّ حتى إنّه عُرف بالمعلم الثالث بعد أرسطو والفارابىّ وله كتبٌ كثيرة فى فلسفة أرسطو وأفلاطون والأفلاطونية الحديثة– نسبة إلى أفلوطين– تشهد له بالبراعة فى صناعة الفلسفة وتطوّرها على يديه. ومن أشهر مؤلفاته الفلسفية كتابُ الشفاء، وكتابُ الإشارات وتسعُ رسائل فى الحكمة وغيرها. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٧)

يتّضح مما ورد آنفا أنّ نقلَ العلوم الأجنبية إلى اللغة العربية قد تمّ فى ظِلّ الرعاية الواعية المستنيرة التى أسبغها الخلفاءُ على هذه الحركة فى العصر العباسىّ وبفضل التجاوب العظيم الذى لقيته بين علماء العرب ومفكّريهم وكان هؤلاء يمثّلون – بمجرد وجودهم – دورَ المذيب القوى للمؤثرات الأجنبية التى تقبّلوها تمهيداً لهضمها وإبداع صور جديدة منها. والحقُّ أنّ انتقالَ العلوم إلى بلاد العرب لَمِن أجلِّ الحوادث فى تاريخ الفكر الإنسانىّ. ففى هذا الصراع الحَضارىّ والتاريخىّ بين العرب والأمم المختلفة اكتسبت الشخصيةُ العربيةُ سماتٍ جديدةً وقسماتٍ عديدةً صلبةً كانت من أهمّ العوامل فى إذكاء الروح العلمية ونشر الفكر العلمىّ على أوسع نطاق مما أتاح للأمة العربية أن تقوى وتستعلى بالعلم.

إنّ ممّا يجدر ذكرُه فى حديثنا عن الحركة العلمية، أنّ العلومَ التى أقبلَ العربُ عليها وعنوا بدراستها كثيرةٌ متنوعةٌ فهى تُصنَّف إلى علوم أصلية وعلوم دخيلة فالعلومُ الأصليةُ هى التى نَبتت فى جوّ الإسلام وتَرعرعت على أيدى علماء العرب ثم جاءها اللقاحُ الخارجىّ فنَمَت وازدهرت وأمّا العلوم الدخيلة فهى تلك العلوم التى نَبَتت خارج بلاد العرب وعلى أيد غير عربية ثمّ دخلت بلاد العرب فأخصبت فيها وارتقت

وتطوّرت تطوّرَها الهائلَ العظيم بعد نقلها إلى اللغة العربية.

النتيجة

يُستنتج مما تقدّم أنّ حركةَ نقل العلوم الأجنبية إلى اللغة العربية من أخطر الحركات الفكرية التى شهدتها الأمةُ العربية فى أزهى عصر من عصورها وأعظم عهد من عهود تطوّرها وارتفاع شأنها وأخصب مرحلة من مراحل تاريخها وأغناها بالفكر والمجد والحياة. وممّا لا ريب فيه أنّ لهذه الحركة نتائجَ ضخمةً نشير إلى أهمّها فيما يلى:

١. تفاعلُ الفكر العربىّ والذوق العربىّ بأذواق وأفكار بلغت شأواً بعيداً من التقدّم والنضج، فنتج عن ذلک تَفتّحُ الأذهان، وتَفتّقُ القرائح، ويَقظةُ الوعى، وجُودةُ الفهم، وجُموحُ العقل، والإسرافُ فى التفكير وتغيّرُ نظرة الإنسان العربى إلى نفسه وإلى محيطه مما جعله يُعيدُ النظرَ فى معنى الحياة، والوجود والمصير.

٢. اتساعُ ثَقافة العرب بالعلوم، والمذاهب والفلسفات وإغناء تُراثهم العقلىّ بكثير من المعانى والأفكار.

٣. ظهورُ كثير من العلماء الكبار الذين أخذوا التراثَ العلمىّ عن الأمم السابقة ثم بَرعوا وقاموا بالاكتشافات والاختراعات فى شَتّى المجالات العلمية وخَلّفوا لأبنائهم وللإنسانية تراثاً ضخماً فيه عصارة تجاربهم ونَشروه فى أروبا خلال الاحتكاك بين العرب والأجانب أثناءَ العصور الوسطى.

٤. تأثّرُ اللغة العربية بكثير من اللغات وتأثيرُها فيها، لقد اغتنت وأغنت، وأخذت وأعطت فى حركة دائمة مستمرة من التفاعل الفكرىّ والتطوّر الحَضارىّ ونَمَت نُمُوَّها الطبيعىَّ وهضمت خلاياها القوية كل ما قَدَّم لها من ثقافات وما صُبَّ فيها من معارفَ وعلوم فَوَسِعتها جميعاً واستوعبتها استيعاباً رائعاً عجيباً فاتسعت آفاقُها وانتشرت ظِلالُهاً وأصبحت لغةَ العلم والثقافة وأداةً طيعةً فى أيدى الباحثين والعلماء طوالَ عصور الازدهار.

٥. استفادةُ العرب من المقاييس والمدارک الأجنبية فى معالجة علومهم الشرعية واللغوية وفى تنسيق الكتب وتبويبها وفى العناية بالتعريف، والتنظيم، والتقسيم،

والمقارنة والتسلسل فی عرض الأفکار، والآراء، والمذاهب والمعتقدات؛ وبالتالی فی صقل التفکیر، وکبح العشوائیه والارتجال فیه.

والخلاصةُ لقد غَزَت الترجمةُ جوَّ الحیاة العربیة مِن أدناها إلی أقصاها وفَجَّرَت الطاقاتِ الکامنةَ والمواهبَ الخلّاقةَ. لقد کانت أداةَ التوعیة التی وَسَّعت آفاقَ الفکر العربیّ وفَتحت مجالاتِ الحوار والتفاعل بینه وبین الأفکار الأخری وهکذا انطلق العربُ لبناء حضارة عتیدة وعمران مُزدهر ونهضة فکریّة شاملة بعیدة المدی عَمَّت أبناءَ جمیع البلدان التی انبثّوا فیها وکانت علیهم خیراً وبرکة.

المصادر والمراجع

أحمد، عبدالرزاق أحمد. ۱۹۹۱م. الحضارة الإسلامیة فی العصور الوسطی. الطبعة الأولی. القاهرة: دار الفکر العربیّ.

إسماعیل، محمود. ۱۹۹۲م. تاریخ الحضارة العربیة الإسلامیة. الطبعة الثالثة. الکویت: مکتبة الفلاح.

البستانیّ، بطرس. ۱۹۹۷م. أدباء العرب فی الأعصر العباسیة. سوریا: دار نظیر عبود.

التلیسیّ، بشیر رمضان والآخرون. ۲۰۰٤م. تاریخ الحضارة العربیة الإسلامیة. الطبعة الثانیة. بیروت: دار المدار الإسلامیّ.

الحسین، قصیّ. ۲۰۰٥م. موسوعة الحضارة العربیة (العصر العباسیّ)، لبنان، بیروت: دار ومکتبة الهلال.

خلیل النجار، فخریّ. ۲۰۰۹م. تاریخ الحضارة العربیة الإسلامیة. اردن، الطبعة الأولی. عمان: دار الصفاء.

زیدان، جرجی. لاتا. تاریخ التمدن الإسلامیّ، الجزء الثالث. تعلیق حسین مؤنس. دار الهلال.

زیدان، جرجی. ۱۹۹٦م. تاریخ آداب اللغة العربیة. الجزء الثانی. الطبعة الأولی. بیروت: دار الفکر.

ضیف، شوقی. لاتا. تاریخ الأدب العربیّ (العصر العباسی الأول). الطبعة الثامنة. القاهرة: دار المعارف.

ضیف، شوقی. لاتا. تاریخ الأدب العربیّ (العصر العباسی الثانی). الطبعة الثانیة. القاهرة: دار المعارف.

عبد القادر محمد، ماهر. لاتا. التراث والحضارة الإسلامیة. لبنان، بیروت: دار النهضة العربیة.

علیّ حسن، حسن والآخرون. ۱۹۸٦م. تاریخ الحضارة العربیة الإسلامیة. کویت: مکتبة الفلاح.

الفاخوریّ، حنّا. ۱٤۲۷ق. الجامع فی تاریخ الأدب العربیّ. الطبعة الثالثة. ایران: منشورات ذوی القربی.

فروخ، عمر. ۱۹۹۱م. من تاریخ الأدب العربیّ (العصر العباسیّ الأول). الجزء الثانی. الطبعة الخامسة. بیروت: دار العلم للملایین.

القاسميّ، عليّ: أثر الترجمة فی التفاعل الثقافیّ www.atida.org/makal.php?id=101

قدورة الشاميّ، فاطمة. ۱۹۹۷م. تطور تاريخ العرب السياسیّ والحضاریّ من العصر الجاهلیّ إلی العصر الأمویّ. الطبعة الأولی. بيروت: دار النهضة العربية.

كفافیّ، محمد عبد السلام. ۱۹۷۰م. الحضارة العربية طابعها ومقوّماتها العامة. لبنان، بيروت: دار النهضة العربية.

الكفریّ، مصطفی عبدالله. ۲۰۰۸م. جريدة الأسبوع الأدبیّ «الترجمة أحد أهمّ أدوات التواصل بين الشعوب». سورية ، العدد ۱۱۳۰. www.uwa-mad.org

مرحبا، محمد عبد الرحمن. ۱۹۹۸م. المرجع فی تاريخ العلوم عند العرب. بيروت: دار العودة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

آراء نقدية للأديب الإيرانى المعاصر محمدرضا شفيعى كدكنى
(نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)

كمال باغجرى*

الملخص

تعنى المقالة الحاضرة بنظرة الشاعر والناقد الإيرانى، الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى، فى المراحل التى شهدتها الساحة الشعرية الفارسية من بعد الثورة الدستورية عام ١٢٨٥ش/١٩٠٦م حتى انتصار الثورة الإسلامية عام ١٣٥٧ش/١٩٧٩م. يبدأ الناقد دراسته بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجاً ومعياراً، ومن ثم يدرس المشهد الشعرى من بعد الدستورية مقسّماً إياه إلى ثلاث مراحل منفصلة هى: مرحلة الحركة الدستورية، ومرحلة حكم رضا شاه البهلوى، وأخيراً مرحلة الشعر المعاصر الذى يقَسَّم بدوره إلى أربع مراحل أخرى. يتناول الدكتور كدكنى فى كل مرحلة الوجوه الشعرية، والمضامين الرئيسة، والقضايا الفنية، والمؤثرت الاجتماعية والثقافية و... إلخ. وفى نهاية كل مرحلة، يعطى الناقد للقارئ رسماً بيانياً يشير إلى كلٍ من الخلفيات الثقافية، والقضايا الفنية، وتوغل الشعر والأدب فى المجتمع، والعواطف الإنسانية فى المرحلة ذاتها.

الكلمات الدليلية: شفيعى كدكنى، الشعر الفارسى المعاصر، الحركة الدستورية فى إيران.

---

*. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Kamal_alfan@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد احمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٤هـ. ش

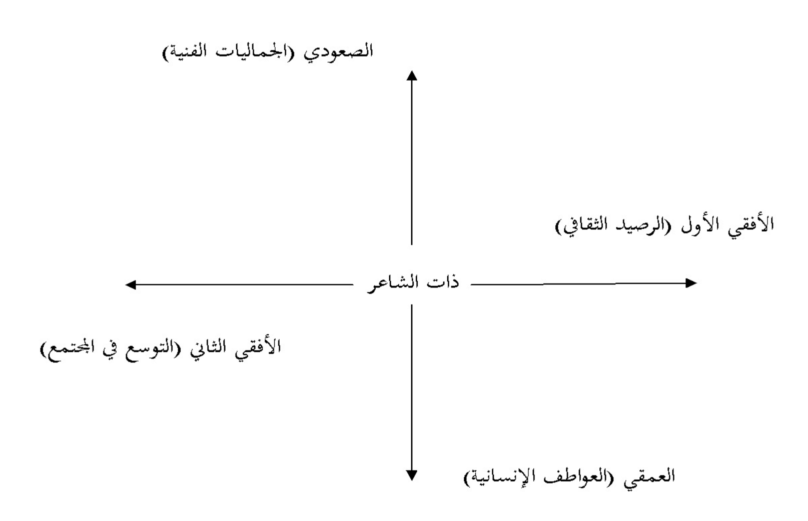
المقدمة

يعتبر الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى من الأساتذة المبرزين والمتبحرين فى الأدب المعاصر فى إيران، ومن الباحثين السامقى المقام له. تكمن الميزة الرئيسة عند الدكتور كدكنى فى مكانته المرموقة فى ساحة الشعر و النقد الأدبى والعرفانى على السواء. أما فى ميدان الشعر فيعتبر من كبار الشعراء المعاصرين حيث يحتل مكانة مرموقة فيه؛ ويتميز شعره بالقوة وجزالة الألفاظ وعذوبة المعانى وفصاحة النطق، وإن قصائده لها إيقاع خاص جمعت الحداثة والتقليد معاً؛ وأما فى مجال النقد الأدبى، فقد كان أول أستاذ جامعى قام بتدريس الأسلوب النيماوى، إلى جانب اهتمامه بالأدب القديم. كما كان له التأثير الأكبر فى توجيه النقد الأدبى صوب المعايير العلمية الحديثة.

تشمل النظريات النقدية عند الدكتور شفيعى كدكنى مجالات عدة منها: موسيقى الشعر، والبلاغة والصور الشعرية، والأساليب الشعرية، والعرفان الإيرانى والإسلامى، والشعر المعاصر الفارسى والعربى، و... إلخ. أما آرائه النقدية فى مجال الشعر المعاصر الفارسى فقد تبلورت فى عدة كتبه منها: ادوار شعر فارسى، وبا چراغ و آينه، وادبيات فارسى: از عصر جامى تا روزگار ما، وموسيقى شعر، و...إلخ. يطرح الناقد فى هذه الكتب آراءً مختلفة عن الشعر الفارسى؛ ومن أكثرها شهرة هى نظرية مراحل الشعر الفارسى الحديث التى نسعى لتبيينها وتحليلها فى هذا المقال. لكنه قبل دراسة هذه النظرية لابد من الإشارة إلى موضوع مهم، ألا وهو الرسوم البيانية التى يرسمها الناقد لكل مرحلة:

يقول الدكتور كدكنى فى كتابه ادوار شعر فارسى: «يستطيع كلّ دارس فى بحث الشعر وتقييمه عند شاعرٍ ما أو فى فترة أدبية ما، أن يستند إلى رسم بيانى محدّد له. فتقع سيادة الشاعر ومكانته المرموقة أو تفسّخه وابتعاده عن القيم الأدبية ضمن إطار تتألف حدوده من خطوط تتصل ببعضها من أربع نقاط حول ذات الشاعر، وذلك أنّنا إذا تصورنا الشاعر مركز الرسم؛ فعندئذ تبرز لنا أربع نقاط حوله. النقطة الأولى: هى الحد الأقصى لإمكانيات الشاعر الفنية، النقطة الثانية: هى الحد الأقصى لتوغّل شعره فى طبقات جمهوره المختلفة، سواءً فى عصره أو فى جميع العصور وبكافة الأنحاء. النقطة

الثالثة: تتعلق بغوره العاطفى وكماله الإنسانى فى أعماله، والرابعة والأخيرة: تشير إلى رصيده الثقافى.» (١٣٨٧ش: ١٣٣) و الآن نتمكن من رسم هذه الخطوط:



يحاول الناقد بناءً على هذا الرسم البيانى إعطاء نظرة جديدة فى الشعر الفارسى الحديث نتناولها فى هذا المقال.

أ) مرحلة ما قبل الحركة الدستورية

يبدأ الدكتور كدكنى دراسته عن مراحل الشعر الفارسى المعاصر بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجا ومعيارا ومبدأ لتبيين التطورات التى شهدتها المراحل المتلاحقة بالقياس عليها على أكمل وجه. يشير الناقد فى البداية إلى الرموز الشعرية فى هذه المرحلة من مثل: صبا كاشانى، وسروش أصفهانى، ويغما جندقى، وقاآنى شيرازى مؤكداً أن هؤلاء الرموز الشعرية لايمتّون بصلة إلى الرموز الحقيقية؛ فيعتبرهم وجوها مكررة زائدة فى تاريخ الأدب الفارسى. يقول الدكتور كدكنى فى هذا الصدد: «يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة المدائح المتكرّرة. كفى بك أن تنظر إلى

دواوين شعراء هذه الحقبة مثل صبا كاشانى و سروش أصفهانى و...إلخ (الذين يمثّلون قمة الأدب المنظوم فى هذا الطور) لتغضّ الطرف عنهم بسهولة وتفصلهم عن تاريخ نضج الأدب الفارسى؛ لأن هؤلاء الشعراء فى الحقيقة هم انعكاس لشعراء القرنين الخامس والسادس.» (المصدر نفسه: ١٩و٢٠)

«ينقل كارل ماركس فى بداية كتابه الثامن عشر من برومير لويس بونابرت حديثاً عن هيجل مضمونه: «إن كل الشخصيات والأحداث الكبيرة فى تاريخ العالم ستتكرّر من جديد.» ويلفت ماركس إلى أن هيجل قد نسى أن يقول إن هذا الظهور سيكون تارةً بطريقة المأساة وطوراً بطريقة الملهاة والكاريكاتير. يقول الدكتور كدكنى مستشهدا بهذا القول: «فى مرحلة ما قبل الحركة الدستورية، هذه الوجوه التى جاء ذكرها آنفاً هى وجوه ممسوخة وكاريكاتيريّة لشعراء القرون الماضية. فعلى سبيل المثال: قصائد سروش أصفهانى هى صورة من قصائد أمير معزّى. كذلک فيما يتعلق بالأصوات، يمكن القول بأن الأصوات التى تدغدغ الآذان هى فى الحقيقة صدى أصوات العصر الغزنوى والسلجوقى، مثل:

افسر خوارزمشه كه سود به كيوان   بـــا سرش آمد بدين مبارک ايوان

– إنّ التاج الخوارزمشاهى الذى بلغت مكانته أعتاب السماء، أتى مع رأس صاحبه إلى هذا القصر المبارک.

هذا النوع من المدائح التى امتلأت بها دواوين صبا كاشانى، وسروش إصفهانى، وقاآنى شيرازى، لا تختلف عن نظيراتها التى كانت سائدة فى الأدب الفارسى البلاطى فى القرنين الخامس والسادس. فقد تكّررت هذه المدائح بالذات بعد ثمانمائة سنة، أو قل تكرّر كاريكاتير تلک المدائح فى هذا الطور. وبغضّ النظر عن المدائح؛ فإنّ الغزل يعيش هذه الحالة بعينها.» (١٣٨٧ش: ٢١)

يعتقد الدكتور كدكنى أن القضايا الرئيسة المطروحة فى شعر هذه المرحلة، والتى تلاحظ فى أكثر إنتاجها تقريباً، عبارة عن كمّ هائل من المدائح والثناء الملوكى والأميرى والبلاطى؛ والتى لانعثر فيها على تطوّر يذكر من ناحية القيم والأفكار: «هناک مجموعة من المواعظ والنصائح تتبلور فى هذه المرحلة؛ لكنّها غير مبدعة ولاتختلف مثلاً عن

الحِكَم المتواجدة فى كتاب الحكمة الخالدة لابن مسكوية أو السعادة و الإسعاد لأبى الحسن العامرى؛ ما يعنى أن الإنسان بعد مضىّ ألفى سنة، يحمل نفس الانطباع عن الأخلاقيّات والحياة التى كان يحملها فى العصر الساسانى.» (المصدر نفسه: ٦٠)

يعتقد الدكتور كدكنى أن هذه الحالة المزرية فى ساحة الأدب هى فى الواقع نتيجة النظرة الكونية المحدودة فى المجتمع: «يرى شاعر هذه المرحلة أن العالم هو كائن ثابت. إنّه لا يشعر بأدنى تغيّر فى العلاقات الاجتماعية فيما حول العالم، ويجرّد العالم من ديناميكيّته. فالحركة – لو كانت ثمة حركة – لا دوىّ لها فى شعر هذه المرحلة؛ الإنسان جاثم فى مركز الكون والكائنات تتحرّك بالطريقة البطلميوسية. بصفة عامة، لايمتلك شاعر هذه المرحلة عن العالم الواسع من حوله (الذى كان يشهد أعظم مراحل التاريخ البشرى: أى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) أدنى معلومات، ولذلک يرى العالم واقفاً وثابتاً ولايعرف شيئاً مما يجرى حوله. فمن الطبيعى أن تخلو آثاره من التجارب الشخصية. فى كلّ هذه المرحلة، لانرى قطّ لحظة من تجارب الشاعر يخرج فيها من قشور القوانين المطّردة على ميراثه الفكرى، أو يشمّر عن سواعده ليرى العالم – ولو للحظة واحدة– بنظرة أخرى أو بمنظار جديد. لاتسود التجارب الشخصية شعر هذه المرحلة، خلافاً لما نشهده فى المراحل المقبلة، حيث يمتلئ شعر فروغ فرخزاد – مثلاً– بها. يعنى من الممكن أن تصوّر لنا فروغ فرخزاد فى إحدى قصائدها عشر تجارب شخصية، لايحظى كل شعراء العهد القاجارى بواحدة منها. (١٣٨٧ش: ٢٢و٢٣)

«أما فيما يتعلق بالغزل (الأشعار الغزلية) فإنّ محبوب هؤلاء الشعراء هو محبوب عام. وصلت مسألة اللافردية والشمولية إلى حدٍ لانشعر فيه بأدنى فارقٍ بين محبوب الشعر الغنائى لهذه المرحلة، والمحبوب الذى يصوّره سعدى شيرازى. كما لايوجد فارقٌ بين محبوب شعر سعدى ومحبوب شعر فرّخى سيستانى الغنائى.» (١٣٨٢ش: ٦١) حتى يمكن القول بأنّه فى العصر الصفوى تخرج الحبيبة إلى حدٍ ما من الحالة العمومية، ونستطيع أن نجد مثلاً أن لها عيونا خضراء أو سوداء. وهذا بدوره يمثّل كسر محاكاة العين السوداء باعتبارها رمزاً للجمال. سبب ذلک توغّل الأدب الفارسى فى الهند، واختلاف الأوروبيين ذوى الشعر الأشقر والعيون الشهل إلى شركات الهند الشرقية:

از فـرنگی نرگسی تیر نگاهی خورده ایم

شمـــع سبزی بر سر سنگ مزار ما زنید

– لقد رمانا نرجس أجنبیّ بسهام طرفه، فأوقدوا شمعة خضراء على حجارة لحدنا.

فی الغالب، حتى صورة الحبيبة العامة التی واكبت الميراث الأدبی الفارسی لاثنی عشر قرنا مضى، تشهد تراجعاً فی نفسها قياساً بمراحلها السابقة ولاسيما العصر الصفوی؛ لأنّ الأدب الصفوی كان يتجّه شيئاً فشيئاً صوب فرديّة الحبيبة. (١٣٨٧ش: ٢٤)

الإنسان فی هذه المرحلة يخضع لسلطة الشريعة المطلقة، ولايقوم قطّ بكسر قشورها ليخرج عنها. ونحن لانجد على الإطلاق ذلک الطابع الإلحادی، الذی كان يلوح فی عقلية شعراء الحضارة الإسلامية القدماء كأبی العلاء المعری أو الذين نهلوا من منهل الزندقة الخياميّة. يقطن الشاعر فی هذه المرحلة فی أرض الدين أبداً، وإذا لحنا فيه إلحاداً أو فكراً زندقياً –يعنی الخروج من موازين سلطة الشريعة القاطعة– لايمكننا اعتبار ذلک تجديداً، لأنّه فی الحقيقة محاكاة لزندقة أبی العلاء المعری وإعادة لزندقة الخياميين المتفكرين. كذلک لايتّجه هذا الخروج من قشور الدين، نحو التصوف ولا نحو الزندقة والأزمة النفسية والاضطراب. فإذا عثرنا أحياناً على هذه العقلية، فهی لاتنبثق عن تجارب الشاعر الشخصية وإنما هو ميراث للقرن الرابع وكبار الزنادقة فی عصر ازدهار الحضارة الإسلامية. كذلک لايتّسم التصوف فی هذه المرحلة بالإبداع. فی الحقيقة، لم نكد نجد صوفياً واحداً وصل إلى اللحظة الصوفية الجديدة. فی حين أنّ التصوف هو حقل التجارب الجديدة فی اللغة والمعرفة. (المصدر نفسه: ٢٥)

ثم يتطرق الناقد إلى القضايا الفنية (اللغة، الموسيقى، الخيال، الصورة والبناء) فی مرحلة ما قبل الحركة الدستورية: «هذه المرحلة لايعتدّ بها من حيث الخصائص الفنية. يجب ألّا ننسى هذه النقطة باعتبارها مبدأ، وهو أنّ اللغة وترابط أجزائها تعتبر قطب الرحى فی كل التطوّرات الأدبية. هذا ما نجده فی شعر فروغ ويخلو منه شعر يغما الجندقی مثلاً؛ لأنّ اللغة هی الذهن والذهن هو اللغة. فإذا كانت لغة الشاعر الشعرية مكررة، تكون نظرته الكونية مكررّة أيضاً.» (المصدر نفسه: ٢٧)

«كذلک لو أردنا أن ندرس الشعر فی هذه المرحلة من ناحية مفرداته، نجده يمشی

القهقرى ويتخلّف؛ حتى قياساً بالعصر الصفوى ، لأن هذا الأخير – سواءً من حيث المفردات أو من حيث التراكيب –كان أغنى وأخصب من هذه المرحلة. النقطة الوحيدة التى تمتاز بها مفردات الأدب الفارسى فى عصر القاجار، هى: الميل المفرط إلى الكلمات الغريبة بل الحوشية. يبدو أن فرصت شيرازى قد أنشد:

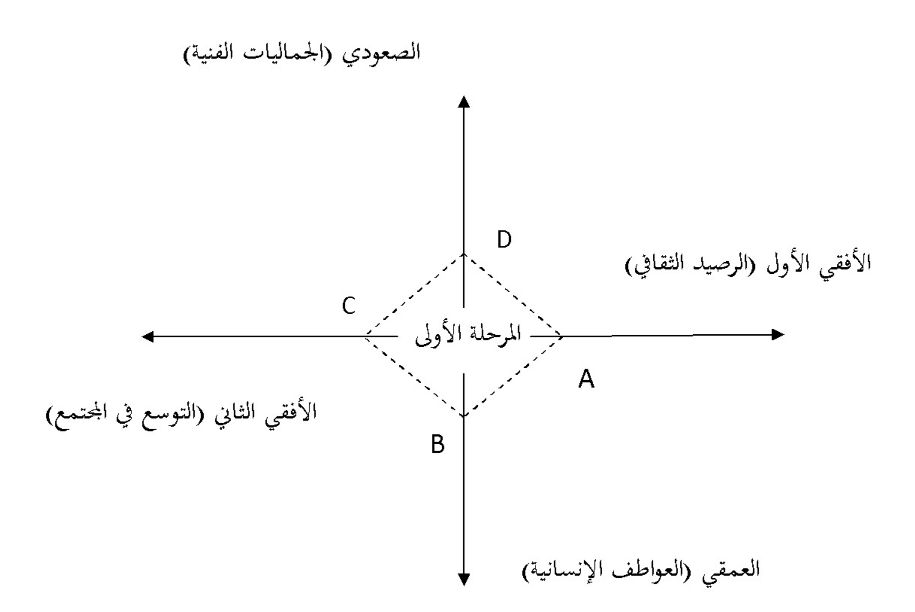
فرى بر فراتين فروريدهاش   خهى چامه هاى اپر خيدهاش

هذا التأثّر بقاموس الكلمات الحوشية، بغض النظر عن المفرطين: كأديب الممالك وغيره، يلاحظ فى أدب حبيب الخراسانى، وأديب النيسابورى أيضاً.» (١٣٨٢ش: ٥٧)

يعتقد الناقد أن النحو كذلك يعيش حالة مزرية، حيث هو انعكاس لنحو أدب عصر الغزنويين والسلجوقيين. قام الشعراء فى هذه المرحلة باستيداع أبنية النحو المعدّة سلفاً (فى العصر السلجوقى والغزنوى تحديداً) دون أن يعيروها أدنى تأمّل؛ فقد قلّدوها بعينها. أمّا من ناحية الموسيقي – بأنواعها المختلفة– فلا يمتاز شعر هذه المرحلة بشىء مثير للاهتمام. النقطة الوحيدة التى تجدر الإشارة إليها هى: الشاعر صفا الأصفهانى، الذى حاول أن يغيّر فى موسيقى الشعر العروضية، لكن التغييرات التى قام بها ليست من صنعه، وإنّما قد تنحّى عن العروض المطّرد لعصره، واستخدم مالم يستخدمه الآخرون إلاّ قليلا. (١٣٨٧: ٣٠)

والآن بإمكاننا أن نرسم رسماً بيانياً عن هذه مرحلة ماقبل الحركة الدستورية التى تعتبر من أسوأ المراحل التى شهدها تاريخ الأدب الفارسى ومن أضيقها. تحرز هذه المرحلة أزهد رصيد على الخط الصعودى. من ناحية أخرى تألّف الجزء الأكبر من أدب هذه الفترة، من الأدب البلاطى الذى لا صلات له بالجمهور، الأمر الذى يضطرّنا إلى أن نعطى أقل حصة لها على الخط الأفقى الثانى. أما الغور الإنسانى فامّحى أثره بالتمام فى هذه المرحلة؛ فلا نكاد نعثر فيها على العاطفة البشرية؛ اللهم إلاّ نماذج طفيفة من الشعر الصوفى تفتقر إلى قوة الإبداع، إذ تنهل من منهل الدواوين القديمة وليس من تجربة شعرائها ولذلك نعتبر له الحد الأدنى على الخط العمقى، وكذا الأمر على الرصيد الثقافى؛ حيث لا وجود للإبداع والتوسيع فى إطار الرصيد الثقافى الشعرى عند صبا كاشانى، وسروش إصفهانى، وأقرانهما، فيشمّ القارة فى أدبهم رائحة الثقافة الأسطورية،

والدينية، والعلمية، والفلسفية المتواجدة بأدب أمير معزى مثلاً، والتى قد كان تلاعب بها ألف شخصٍ وشخص؛ فلا تكتسب هذه المرحلة رصيداً جديراً على هذا الخط أيضاً، وفى النهاية تنطوى حدود هذه الفترة على مساحة ضيّقة نرسمها فيما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٠)



ب) مرحلة الحركة الدستورية

يقول شفيعى كدكنى فى بداية دراسته لهذه المرحلة: «لم يتفّق علماء الاجتماع والتاريخ حتى يومنا هذا على ماهيّة الحركة الدستورية وطبيعتها. يتردّد فريق منهم فى إطلاق كلمة الثورة على هذه الحركة، والذين يطلقون عليها اسم الثورة لم يقطعوا الشك باليقين عن نوعيتها ومواصفاتها، وأنّ أيّة شريحة وقفت فى وجه أخواتها من الشرائح؟ أما الأمر الذى لايتطرّق إليه الشكّ فهو أنّه فى بواكير هذه الحركة، تغيّر المجتمع الإيرانى من حيث البضائع الإنتاجية ونموّ بعض المصانع البدائية، تغيّراً ملحوظاً فى شكله الإقطاعى البحت، ويمكن القول إنّ البنية الإقطاعية المطلقة أصيبت بشرخ ضئيل، ولذلك شهد تحوّلات مقتضبة فى حقل مُخَاطَبِى الأدب والشعر.» (المصدر نفسه: ٤١)

ببيان آخر، يعتقد الناقد أن طبيعة الحركة الدستورية تتمثّل فى تعّرف المجتمع الإيرانى على العالم الخارجى ومن ثمّ خروجه من العزلة التى كانت قد سيطرت عليه منذ بداية عصر القاجار. (١٣٩٠ش: ٢٨)

أما الوجوه الشعرية لهذه المرحلة فهى: فتح الله خان شيبانى، وقائم مقام فراهانى، ومحمدتقى بهار، وايرج ميرزا، وأديب بيشاورى، وأديب نيسابورى، وأديب الممالک، وعلى أكبر دهخدا، وسيد أشرف (نسيم شمال)، وعارف قزوينى، وميرزاده عشقى، ولاهوتى، وفرّخى يزدى. (١٣٨٧ش: ٣٤)

«يكمن صوت الحركة الدستورية غالباً فى الوطنيات أو النقد الاجتماعى. يدوّى هذا الصوت فى أدب إيرج ميرزا، ومحمدتقى بهار أكثر منه فى الآخرين. أمّا محمد تقى بهار فمن منظار الوطنية (لكنّها من رؤية غير يسارية، تلک التى تختلف عن حب الوطن عند لاهوتى) وأمّا إيرج ميرزا باعتباره بورجوازياً أرستقراطياً ينتقد العلاقات الاجتماعية. تركّز المضامين الشعرية فى المرحلة الدستورية قياساً بالمرحلة المنصرمة على القضايا المختلفة: كالحرية، والوطن، والمرأة، وامتداح الغرب، والصناعة الغربية، والنقد الاجتماعى. هذا إلى جانب الابتعاد الملحوظ عن سلطة الدين والتنحّى عن التصوف إلى جانب شمولية المحبوب فى الآثار الغنائية مرة أخرى. جدير بالذكر أنّ الشعر الغنائى بمعناه الغرامى ليس من طبيعة أدب الفترة الدستورية.» (المصدر نفسه)

الحديث عن الحرية والتفوّه بهذه المفردة يبدأ بالحركة الدستورية؛ إذ لا وجود على الإطلاق من قبلها لمفهوم الحرية التى ترادف الديموقراطية الغربية. الحرية -بمعنى الديموقراطية الغربية- تبدأ بالمشروطية وهذه العقلية انبثقت عن ثورة فرنسا الكبيرة (بعد ١٧٨٩م) وثورة بريطانيا الصناعية (من ١٧٥٠م فصاعداً) وما تبعها من الأحداث. تجدر الإشارة إلى أن كلمة الحرية لم تكن تعنى «الديموقراطية» للشعوب القديمة. كما لم يكن مسعود سعد سلمان مثلاً يقصد بالحرية إلّا التخلص من سجن «ناى». فى المقابل، تمتلئ الدواوين الشعرية فى هذه المرحلة من كلمة الحرية بمعناها الحديث:

با شه ايران ز آزادى سخن گفتن خطاست   كار ايران با خداست

- أن تُحَدِّث شاه إيران عن الحرية؛ فأنت واهم غارق فى الخطأ؛ فإيران هذه لن

تصلح إلّا إذا أصابتها رحمة من الله.» (المصدر نفسه: ٣٥)

من المضامين الشعرية الأخرى لهذه المرحلة: ظهور الأدب العمّالی، الذی ولد فی الساحة الأدبية الإيرانية منذ السنوات الأولی لظهور الأفكار المطالبة بالمشروطية. يمكننا رؤية التوجه نحو المزدكية والأدب البلشفی فی جميع الصحف الصادرة لتلك المرحلة وفی شعر شعراء علی غرار ميرزاده عشقی وعارف قزوينی. هذا بغضّ الطرف عن قصائد أبی القاسم لاهوتی العمّالية الشهيرة، التی أنشدها فی هذه السنوات بالذات فی ايران أو خارجها، متناولةً قضايا العمّال، وهی تشكّل أبرز صوت للأدب العمّالی. (١٣٨٢ش: ٧٩ و ٨٠)

القضية الأخرى المنبثقة عمّا جاء ذكره، والتی لا خلفية لها هی: قضيّة المرأة، والتعليم، والتربية. تبدأ مناقشة هذه القضية باعتبارها قضية اجتماعية، مع الحركة الدستورية، وإنّ القضايا التی عالجها إيرج ميرزا، ومحمدتقی بهار، وبروين إعتصامی عن المرأة، لم يسبق لها مثيل، إذ كان أدب المرحلة السابقة يتجاهله تجاهلاً تاماً. هذا إلی جانب التوجّه نحو الصناعة الغربية التی أشاد المثقفون والشعراء بالأخذ والاهتمام بها. يعتبر هذا الموضوع من المضامين الشعرية الجديدة، كما يعد نقطة انطلاقة الجانب الفكری والثقافی للمجتمع، ومن ثمّ تتناثر شظاياه فی الشعر والأدب. يظهر هذا التأثر باهتاً فی بداياته ويتقوّی مع مرور الزمن. يؤثر هذا التوجه نحو الثقافة الغربية علی الشعر بشكل أو بآخر، لكن ألّا يكون هذا التأثير ملفتاً فهذا أمر آخر. علی سبيل المثال أنشد محمدتقی بهار قصيدة «لزن» فی سويسرا ولم يتأثّر فيها بالغرب. لكن حياة فروغ فرخزاد وشعرها تعكس هذا التأثير جليّاً. فعندما تقول: «قطفتُ التفّاحة»، يعتبر هذا ذروة الانشداد نحو الثقافة الغربية؛ لأن الفاكهة المحظورة فی العالم الإسلامی هی القمح وليست التفاحة. نجد من القضايا الأدبية الأخرى فی هذه المرحلة اضمحلال التصوّف وشمولية الحبيبة، التی مازالت تخيّم علی الأدب الغنائی. (١٣٨٧ش: ٣٩و٤٠)

«شهدت هذه الحقبة تغيّراً جذريّاً فی الخصائص الفنية. تقترب اللغة الشعرية فی هذه المرحلة من لغة العامة و السوقة؛ يتمثل هذا الاقتراب علی الأقل لدی فريق من الشعراء مثل سيد أشرف، وعارف قزوينی، وميرزاده عشقی. لكن هذا الفريق كان غير

مثقف؛ فكثرت الأخطاء الصرفية والنحوية فى شعرهم. وإن كان عشقى شاعراً موهوباً، ولو أوسع حوزة ثقافته لكان من الممكن أن يقوم بإنجازات نيما يوشيج، وذلك بسبب مقدرته فى الخروج عن القوانين المعتادة. لكنّه ومع الأسف كان يعيش فى مرحلة متأزمّة، وفى النهاية خانته المنية. فى المقابل، لم يتغيّر الخيال الشعرى فى الفترة الدستورية إلّا عند قلّة قليلة، كما نرى فى شعر ميرزاده عشقى نماذج من الخيال البديع، وذلك فى «سه تابلوى مريم» (لوحات مريم الثلاث). كذلك نلمح هذا التطور أحيانا عند إيرج ميرزا، لكن باحتياط ومحافظة أكثر. (١٣٨٧ش: ٤٠ و ٤١) يبتعد الشكل الشعرى فى هذه الفترة إلى حدٍ ما عن الأشكال الكلاسيكية الثابتة، ومع أنّ أكبر شعراء هذه المرحلة – أعنى بهار– يعتبر أحد الكلاسيكيين المرموقين العباقرة، وتكمن هذه العبقرية فى محاكاة أساليب القدماء، ولكنّ لسيد أشرف، وعارف القزوينى، وميرزاده العشقى، قصب السبق فى تحول بنية الشعر. (١٣٨٢ش: ٧٧)

أمّا من الناحية الثقافية، فقد أثّرت الصحف والمجلات والآثار المترجمة التى بدأت مع عصر عباس ميرزا – وقد نضجت حركة الترجمة بشكل مطلوب فى عصر ناصرالدين شاه– على التطورات التى أوجزنا الحديث عنها. ويُلْمَس تأثير العوامل الثقافية أكثر من العوامل الاقتصادية والاجتماعية. إذا أردنا أن نعالج العناصر الاجتماعية والثقافية لهذه التطورات – سواءً فيما يتعلق بالمضامين الشعرية أو الخصائص الفنية– مما لا يقبل الشك هو أنه يمكننا بسهولة أن نرصد آثار الحضارة الغربية – وإن كانت سطحية– فى أدب الفترة الدستورية. ليست الرؤية الشعرية فى هذه المرحلة رؤية تقليدية. على سبيل المثال حينما يقول ميرزاده عشقى:

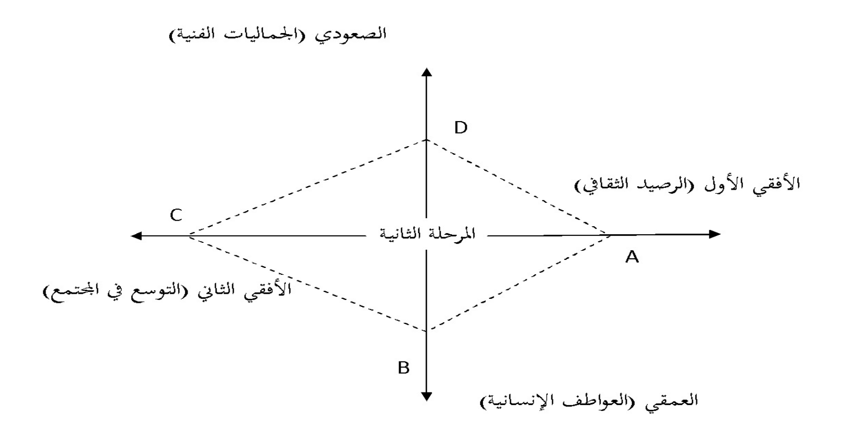
قصه آدم و حوا همه وهم است و دروغ   نســــل ميمونم و افسانه بود از خاكم

–كانت قصّة آدم وحوّاء وهماً وحبكت كذباً، أنا من سلالة القردة وقصتى مع التراب كانت خرافة.

لم ينبثق هذا الإلحاد عن عقلية الأدباء التقليدية، بل جاء نتيجة معرفتهم للّغة الفرنسية وقراءة كتب أجنبية مثل: «أصل الأنواع» لتشارلز داروين. (١٣٨٧ش: ٤٣) هذا الإلحاد الذى يتلمّس تقريباً فى آثاره إضافةً إلى أعمال عارف قزوينى، ومشوبةً

بالشک فی آثار محمدتقی بهار، وغیره من الشعراء؛ إنّما هو نتیجة تواصلهم الفکری مع الغرب. وإن کان هذا التواصل مازال یعیش بدایاته ولم یبلغ الامتصاص العاطفی بعد؛ بل بقی فی أروقة الفکر یجتاز مراحله الأولی من الاستیعاب العقلی. (١٣٩٠ش: ٦٧)

أما فیما یتعلق بالرسم البیانی للمرحلة الثانیة أو أدب الثورة الدستوریة، فهی وإن لم تشهد تطوراً جذریاً علی الخط الصعودی؛ لکنّها تقدّمت تقدماً ملحوظاً علی الخطوط الثلاثة الأخری، لاسیما الخط الأفقی الثانی المشیر إلی توغّل الشعر فی طبقات المجتمع وهذا ما حُرِم منه شعر الفترة الماضیة؛ فنحتسب له علی هذا الخط نصیباً لا یستهان به؛ أبعد النقاط تقریباً. ورغم محدودیة حصة شعر الفترة الدستوریة من الرصید الثقافی؛ لکنّها تثیر إعجابنا بالقیاس إلی المرحلة الماضیة؛ فقد فتحت علیها أبواب جدیدة من الثقافة الأروبیة المزدهرة؛ فراحت المعانی والمضامین الحدیثة تتدفّق إلیها؛ فیرتفع الرصید الثقافی فی هذا العصر بنسبة مرتفعة. کذلک یشهد شعر الدستوریة نموّاً ملفتاً علی الخط العمقی إذا قورن بنظیره فی المرحلة الماضیة؛ فقد تحرّر نهائیاً من أسمال الأدب البلاطی والمضامین الخاصة ویتطرّق هذه المرة إلی حیاة الشعب ومشاعر مجتمعه الإنسانی، وإن کانت هذه العواطف بعیدة عن عاطفة مولوی، وحافظ الشیرازی کلّ البعد؛ لکنّها جدیرة بالاهتمام نسبةً إلی الفترة الماضیة. والآن نتمکّن بهذه المعلومات من أن نرسم الرسم البیانی لشعر الدستوریة:



نلاحظ أن مستوى الشعر فى الفترة الدستورية شهد ارتفاعاً ملحوظاً فى ثلاثة خطوط، مقارنة بمرحلة ما قبل الدستورية، كما امتدّ خطه الصعودى باعتبار مساعى شعرائه المبعثرة كقصيدة "ياد آر ز شمع مرده ياد آر" لعلى أكبر دهخدا، وبعض قصائد محمدتقى بهار، وأديب البيشاورى، وإيرج ميرزا، بالإضافة إلى أعمال ميرزاده عشقى الداعية إلى التجدد. تكمن الخصوصية الكبرى فى شعر الفترة الدستورية –على أساس ما ذكرنا– فى تطوره الفائق على الخطين العمقى والأفقى الثانى، وهذه النقطة تحظى بأهمية بالغة فى هذه المرحلة. (١٣٨٧ش: ١٤١)

ج) مرحلة حكم رضاشاه البهلوى

تبدأ هذه المرحلة من سنة ١٣٠٠ش/١٩٢١م أو سنة ١٣٠٤ش/١٩٢٥م تقريباً، وتستمرّ حتى سنة ١٣٢٠ش/١٩٤١م. وجوهها المرموقة هم بقية باقية من شعراء الفترة الدستورية، كفرخى يزدى، ومحمدتقى بهار، ولاهوتى، ويحيى دولت آبادى. زد على ذلك الجيل الذى دخل الساحة فى الطور الأخير من الفترة الدستورية، والذى يعتبر بروين إعتصامى، ونيما يوشيج، ورشيد ياسمى، والدكتور صورتگر، وشهريار، والدكتور رعدى، ومسعود فرزاد، رموزهم الشعرية. (المصدر نفسه: ٤٥)

نتيجة التعتيم الإعلامى والضغط الذى يمارس ضد المثقفين والأدباء بوتيرة متزايدة –والذى كان يُنَفّذ بشكل مُمَنهج– يفقد مفهوم الوطن والحرية بريقه تحت وطأة سلطة رضا شاه المستبدة؛ لكنه يبقى مستمراً، غير أنّ البعض مثل فرخى يزدى، ولاهوتى، ونيما، ألحقوا أصواتاً جديدة على أصوات المشروطية. وبغضّ النظر عنهم؛ فكلّ الأصوات التى تحدّثنا عنها فى المرحلة السابقة، يمكن سماعها فى هذه المرحلة أيضاً بطريقة ممسوخة باهتة كاريكاتيريّة. تجدر الإشارة إلى أنّ أكثر المتشاعرين والذين اتّهموا بالشاعرية فى عصر رضا شاه كانوا أدباءً رسميين لتلك المرحلة، فقد كانت تُذْكَر أسماؤهم فى المختارات الشعرية تزييناً لها، مثل: پورداود، وسعيد نفيسى، وعلى أصغر حكمت، والدكتور شفق. قد يشتمل شعر عصر رضا شاه على بعض النقد، ولكنّه موجّه إلى أمور سطحية تافهة؛ إذ لانلمس فيها صرامة شعر عارف، وميرزاده عشقى، وبهار، التى كانت تصوّب نحو

جذور القضايا وصميمها. المثال على ذلک هو انتقادات غلامرضا روحانی أو حكيم سوری للقضايا الاجتماعية، واحتجاج بن ديلاق (ذبيح بهروز) على المعتقدات الدينية. لم تسمح السلطة لأحد أن يتغلغل فی القضايا ويعكسها فی آثاره، إلاّ فی ذلک الأدب الذی يجب جعله فی خانة الأدب الخفیّ القبوی! كشعر فرخی يزدی ولاهوتی وحتّی نيما الذی جرّب حظّه فی هذا المضمار، وإن لم يكن له مواجهة مباشرة لسلطة رضا شاه لكنّ شعره حافل بالنقد والاحتجاج. (المصدر نفسه: ٤٦)

الذين عُرِفوا بالأدباء الرسميين فی هذه المرحلة - أعنی الذين انكبّوا على الصحف واستحوذوا على منصّات الخطاب- يمكن القول إنّهم لم يتّسموا بعمق النظر، بل كانوا غير مثقفين فی تعاملهم مع القضايا وقد كانوا عملاء بلا وطن. تأتی هذه الحالة المزرية فی ساحة الأدب نتيجة الضغط و ممارسة الإضطهاد الذی كانت سلطة رضاشاه تُفرضه على الشعراء و الأدباء المرموقين؛ فمثلاً يعيش محمدتقی بهار فی المنفی، وقد توفّی إيرج ميرزا، ويداوم عارف قزوينی حياته النباتية فی همذان ويعيش فی وديانها كسجين، وقد اغتيل ميرزاده عشقی، أمّا بروين اعتصامی فكانت إمراة منطوية لم يشقّ نقدها طريقاً إلى جذور القضايا و صميمها. (١٣٨٢ش: ٨٧ و٨٨)

تعتبر الوطنية من المضامين البارزة فی أدب الفترة الدستورية، لكنّها تتّجه فی مرحلة رضا شاه إلى الشوفينية تدريجياً. هذا إلى جانب ظاهرة الأدب العمّالی التی أخذت فی الظهور تماشياً مع الثورة الدستورية؛ لكنّها واجهت ردعاً صارماً من قبل سلطة رضاشاه. لم يشهد هذا الأدب ازدهاراً فی إيران قط. والسبب الرئيس للحيلولة دون نموّه، هو العراقيل التی وضعتها سلطة رضا شاه، التی كانت تتصدّی للأرضيات المناسبة للأدب العمّالی. فلم يتطرّق إليه الأدباء الرّسميون، ولم يطرح فی أدبهم. أمّا فی الصحف التی خرجت إلى النور لاحقاً؛ فنری رؤية اشتراكية ظهرت إلى العلن وشقّت طريقها بين الجمهور ونمت بعد شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، التی شهدت البلاد فيها انفتاحاً سياسياً. (١٣٨٧ش: ٤٩و٥٠)

إنّ إحدى القضايا الرئيسة والجديرة بالاهتمام و الدراسة فی أدب عصر رضا شاه، هی مسألة ظهور فرع من الرومانسية. لاننوی فی هذا المقام الخوض فی الرومانسية

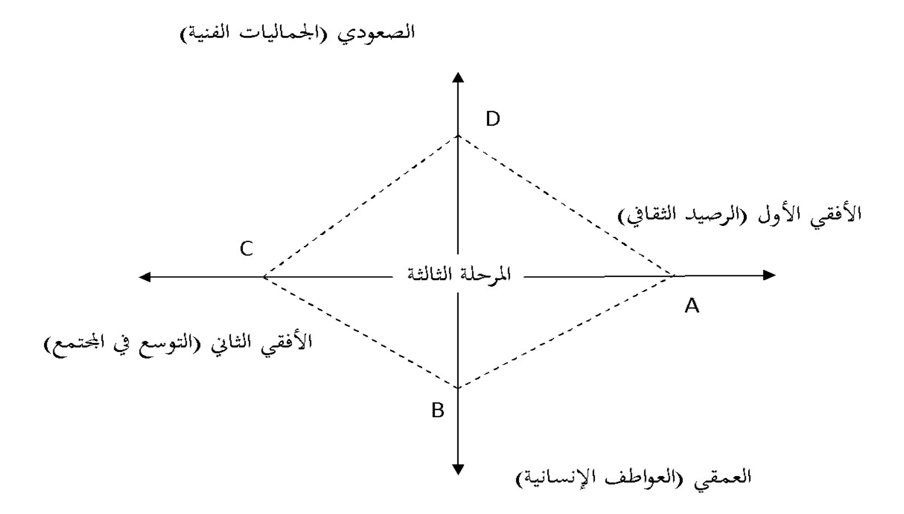
ومبادئها؛ فإنّما نطلق كلمة الرومانسية توسعاً. أعنی إطلاقها علی شعر ينطلق من نيما ويتبلور فی عصره، ذلک الأدب الذی نشمّ رائحة منه فی قصائد ميرزاده عشقی. علی أية حال، نيما يوشيج – الذی كان يتزعّم الحركة الرومانسية هذه– قد تأثّر بالرومانسية الفرنسية، كما نلقط وجوهاً من الرومانسية الغربية فی أدبه، وفی أدب لفيف من السّائرين علی نهجه والتابعين لمنهجه ولاسيّما شهريار. (١٣٨٢ش: ٩٦) يندرج كلّ من التوجّه نحو الانطواء علی النفس والإحباط و اليأس من المحاولات الاجتماعية واللجوء إلی الطبيعة والوحدة وغيرها (تلک التی تتجلّی فی منظومة «أفسانه» لنيما يوشيج) ضمن ميزات المدرسة الرومانسية. تعتبر أفسانه بياناً رسميّاً للشعراء الرومانسيين فی هذه المرحلة. يمكن التقاط هذه الميزات الرومانسية حتّی عند الشاعر الكلاسيكی محمد تقی بهار وذلک قد يكون بتأثير من نيما، ناهيک عن عشقی الذی يمّثل ذروة ضربٍ من الرومانسية فی بداية هذه المرحلة. (١٣٧٨ش: ٥٠)

الخصائص الفنية: تأخذ اللغة الشعرية فی عصر رضا شاه طابعاً أكثر تنوعاً ونضوجاً، فقد امّحت منها الأخطاء الفادحة لشعر الفترة الدستورية وذلک بسبب النشاط اللغوی الذی تشهده المرحلة والذی يشمل الصرف والنحو وتصحيح النصوص ونشرها. كانت سلطة رضا شاه بوجه عام تدعم هوامشاً من الثقافة؛ كتصحيح المخطوطات و... إلخ. فی كلّ الأحوال باتت اللغة الشعرية فی هذه المرحلة أكثر غنیً من ناحية الالتزام بقواعد اللغة النحوية، وذلک نتيجة اتساع رقعة نشر الكتب والأطروحات النحوية والجمعيات الأدبية القابعة تحت سلطة رضا شاه. كما نجد أنّ اللغة الشعرية عند فرخی يزدی، وبروين اعتصامی، ومحمدتقی بهار، هی لغة جَزِلَة سلسة تقلّص فيها التوجّه نحو العامية، وازداد فيها استخدام المفردات الفصيحة والأصيلة. (المصدر نفسه: ٥١)

من الأمور الهامة فی هذه المرحلة: التحولات التی شهدها بناء القصيدة. ثمة أشكال مختلفة ظهرت فی هذه المرحلة تماشياً مع القوالب الشائعة فی عصر المشروطية. علی سبيل المثال تعتبر قصيدة «راز نيمه شب» (سرّ منتصف الليل) لمحمد مقدّم، أولی المحاولات فی سبيل إنشاد شعر البياض (قصيدة النثر)؛ و إن لا نقصد بذلک blankverse فی الأدب الأوروبی، وإنّما هو شعر لايتبّع نظاماً عروضيّاً محدّداً. لأنّ محمد مقدّم كان قد درس فی

الولايات المتّحدة، فلا بدع إذا سعى جاهداً وبتأثير من والت ويتمان والآخرين، إلى تجاوز الكثير من القواعد العروضية المطّردة. (المصدر نفسه: ٥٢) كما يعبّر نيما يوشيج عنها بقصيدة النثر فى سياقها الأمريكى البحت. (١٣٩٠ش: ٥٨٦) على أيّة حال، كانت بعض أعمدة الصحف فى عصر رضا شاه خصّصت بكتابة القطع الأدبية وقد شهدت هذه الحركة شيوعاً هائلاً سابقه فى ذلک آثارَ محمد مقدّم، كما كانت أحياناً تطبع قصائد غربية معنونةً بالشعر المنثور، حيث نجد من نماذجها ترجمة شعر «بحيرة» لامارتين. لقد جرّب نيما تأملاته فى مجال بنية الشعر الحديث فى هذه المرحلة بالذات، وبادر إلى طبعها فى الآونة الأخيرة منها. يتقوّى فى هذه المرحلة بشكل عام، الأدب التعليمى، وذلک حسب أذواق السلطة الحاكمة. (١٣٨٧ش: ٥٣)

الرسم البيانى لشعر المرحلة الثالثة (من قرابة ١٢٩٩ش/١٩٢٠م حتى شهريور١٣٢٠ش /سبتمبر١٩٤١م) بغضّ النظر عن قصائد نيما، ينطبق إلى حد ما على مثيله فى شعر المشروطية، مع اختلافات طفيفة كالانخفاض فى الخط الأفقى (الاتساع بين الناس) أو فقدانه الطابع الإنسانى والفضاء الشعرى السائد فى الفترة الدستورية بواسطة رقابة البوليس عليه. كذلک شهد الخط الأفقى انخفاضا زهيداً خلافاً للرصيد الثقافى الذى ارتفع بنسبة كبيرة. يتسبّب إنعاش الرصيد الثقافى عن انتشار المدارس والثقافة إلى جانب توغّل الثقافة الأروبية توغّلاً ملفتاً للنظر. كما امتد الخط الصعودى بالقياس إلى المرحلة المنصرمة، وقد ساهمت فى ذلک، الجهود الرامية إلى التجديد المحدود من قبل جم غفير من شعراء هذه المرحلة، كقصائد ملک الشعراء بهار، وبروين اعتصامى، ورشيد ياسمى، وصورتكر، والآخرين، والتى أفضت إلى ارتفاع الخط الصعودى بشكل أو بآخر بنسبة ملحوظة. قد يكون الرسم البيانى لشعر هذه المرحلة كالتّالى:



يشير الرسم إلى أن هذه المرحلة قياساً إلى المرحلة الدستورية، ارتفعت فى الاتجاهين: (ارتفاع الرصيد الثقافى والخط الصعودى الفنى) لكنها انخفضت فى الاتجاهين الآخرين: الخط العمقى والأفقى الثانى. (المصدر نفسه: ١٤٢و١٤٣)

د) مرحلة الشعر المعاصر

يقول الدكتور كدكنى عن تحديد هذه المرحلة زمنياً: «قد يكون تاريخ ميلاد الشعر الحر النيماوى عام ١٣٠٠ش/١٩٢١م (إصدار منظومة افسانه)، وقد يكون عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، نظراً إلى نشر أول تجربة للشعر الحر النيماوى [ديوان جرقة لمنوشهر شيبانى]؛ لكنه بدأ حياته على وجه الدقة من شهريور١٣٢٠ش/١٩٤١م، حيث أخذه المجتمع على محمل الجد، وبدأ يتعزز البحث والنقد والنشر حوله.» (المصدر نفسه) بناءً على هذا، يقسم الناقد مرحلة الشعر المعاصر إلى أربع مراحل أخرى نتطرق إليها منفصلةً.

١. من شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، حتى انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/ أغسطس١٩٥٣م

الرموز الشعرية: نيما يوشيج، وبرويز ناتل خانلری، وكلجين كيلانی (الدكتور مجد الدين ميرفخرايی)، وفريدون تولّلی، ومحمد علی أفراشته، ومهدی حميدی شيرازی، ومحمد تقی بهار، ومنوشهر شيبانی، ومحمد حسين شهريار، وهوشنک ابتهاج (سايه)، وسياوش كسرايی، ونصرت رحمانی، وأحمد شاملو، وإسماعيل شاهرودی (آينده)، ونادر نادربور.

الأصوات: بغض النظر عن الصوت الواضح الذی ما فتئ يدوّی عالياً للشاعر الكلاسيكی الكبير والأخير فی الأدب الفارسی [محمدتقی بهار] الذی ينشد عالياً فی سنوات حياته الأخيرة، تتفرّع الأصوات التی نسمعها إلی ثلاثة أقسام: صوت الأدب العمّالی؛ وصوت الرومانسية (التی لاتختلف عن رومانسية عصر رضا شاه؛ لكنّها صارت أكثر رقة و نقاوةً) وصوت نيما يوشيج الذی يعد أرقی الأصوات، وقد ضرب عن رومانسيّته صفحاً، وتحوّل إلی صوت اجتماعی وسياسی بحت، ويتجّه فی حركته نحو الرمزيّة الاجتماعية. جدير بالذكر أنّ من بين أصوات الرومانسيين، وصوت نيما الرمزیّ الاجتماعی، ثمة صوت اجتماعی خطابی نجد أروع نماذجه فی مجموعة «شبگير» لهوشنگ إبتهاج. ثمَّة أصوات ضئيلة أخری أيضاً؛ إلاّ أنّها ليست فی حقيقتها أصواتاً، كتلك القصائد الغزلية التقليدية التی أنشدها كلّ من شهريار، ومهدی حميدی، وعماد خراسانی مع كلّ الاحترام التی يجب أن يُكَنّ لهم. ربّما حقّقت قصيدة «عقاب» لخانلری أبهر نجاحا فی هذه المرحلة – وكلّ المراحل السابقة– فی المادة التقليديّة، وإن كان هو يمثّل أحد أبرز الوجوه فی مسار التجديد الأدبی فی هذه السنوات. (المصدر نفسه: ٥٤ – ٥٦)

المواضيع الرئيسة والمضامين الشعرية لهذه المرحلة: القضية الأولی ذات الأهمية هی: نموّ الأفكار الاشتراكية وتزايدها. لقد أدّی انهيار النظام الاستبدادی إلی أن تتبلور المضامين السائدة لهذه المرحلة فی الواقعية الاجتماعية والهجوم علی الإمبرالية والتنويه بالسلام والوقوف ضد الحرب و... إلخ. فی هذه المرحلة تنكفئ الانتقادات السطحية السائدة فی عصر رضا شاه لتحلّ محلها الانتقادات المبدئية، كما تقترب اللغة من الشعر الخالص ويتّجه الشعر –بلغته الكنائية– نحو المبادة الاجتماعية. فمن الطبيعیّ

أن يعيش الشعر أجواءً حادة فى مثل هذه الظروف، والشاعر الذى كان فاقد الوعى فى المرحلة السابقة؛ عمّا يدور حوله من الأحداث، غير مكترث للبلدان المجاورة وللعالم وأنبائه، يستيقظ من سباته إثر الحرب العالمية؛ فتصدر الصحف والمجلات وتقام الأحزاب والجمعيات، ويرى الإنسان نفسه أمام هذه المتغيرات على حين غرّة. إنّ إحدى الخصائص الشعرية فى هذه المرحلة هى هاجس الشعراء إزاء ما يحدث حولهم من وقائع؛ فالشاعر لايرى النضال ضد الإمبرالية بمقياسه الواسع فى بيئته فحسب، بل يشعر به ويصوّره على مستوى العالم أجمع. إنّ رائحة الرومانسية التى كانت تضوع من أفسانه وأقمارها شهدت انتشاراً واسعاً فى هذه المرحلة، ولذلك نسمع أصداءً خلاّبة للرومانسية فى هذا الطور، يكمن نموذجها المثالى فى قصائد فريدون تولّلى وذلك فى مجموعة «رها» (الطليق) أو أشعار كلچين كيلانى الرائعة الجذّابة. يتزايد فى هذه المرحلة كلّ ما ذكرناه عن تجديد اللغة والموسيقى والخيال والبناء فى المرحلة السابقة، وذلك نتيجة توسيع حقل التجارب. يولع هذا الجيل بالخروج عن التقاليد؛ فنرى أضراباً مختلفة من التجارب الناجحة وغير الناجحة فى هذا المضمار. (المصدر نفسه: ٥٥ – ٥٧)

تكمن عوامل التغيير فى إنهيار سلطة رضا شاه الدكتاتورية بعد الحرب، وظهور الأحزاب والصحف. تُرْجِم كمّ هائل من الشعر الأجنبى (كأشعار ماياكوفسكى وناظم حكمت ووالت ويتمان وبابلو نيرودا وإيميلى برونتى و... إلخ) كان له تأثير مباشر على جيل الشعراء الشباب، من مثل: شاملو والآخرين، إلى درجة يخاطب هوشنگ إبتهاج (سايه) فى إحدى قصائده ناظم حكمت مباشراً. كذلک نجد فى عدد من قصائد شاملو مثل: «هواى تازه» (الهواء الطلق) أقدام «اللسان» لماياكوفسكى. كذلک ترجمت قصائد جمّة فى هذه المرحلة للشعراء المرموقين من ألمانيا وروسيا وبريطانيا وقد وجدت لها طريقًا معبّدة فى أدب هذا العصر، وحرى ّبنا أن نبذل لها اهتماماً كافياً باعتبارها مؤثرات ثقافيّة. هذا بالإضافة إلى إصدار المجلاّت التى كانت تحمل بين دفّتيها جوانب أدبية راقية فى معظم الأحيان، كمجلتى «مردم» و «سخن» اللتين كانتا تخرجان إلى النور شهرياً. (١٣٩٠ش: ١٦٦)

٢. من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م إلى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م

تبدأ هذه المرحلة من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م وتستمرّ حتى حوالى سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م أو ١٣٤٠ش/١٩٦١م؛ لأنّه لا يمكن اعتبار الإصلاحات الزراعية فى إيران حقبةً تاريخية. يمكن أن نعتبر ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/أغسطس ١٩٥٣م مرحلة تاريخية، ولكن إلى متى؟ ليس الأمر واضحاً. لو جعلنا التطورات الشعرية معياراً لها؛ ليس بإمكاننا أن نحدّد نقطة زمنية معيّنة.

الوجوه: هى بعض الوجوه التى ظهرت فى نهاية المرحلة السابقة، وكانت حينها شابّة بدأت عملها توّاً. تكتمل هذه الوجوه بثلّة من شبّان جدد عرضت أعمالها غالباً بعد ٢٨ مرداد/أغسطس. فيما يلى هذه الوجوه دون ترتيب محدد من حيث الأهمية: مهدى أخوان ثالث، وأحمد شاملو، ونادر نادربور، وفريدون مشيرى، وهوشنک إبتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، وفريدون تولّلى، وكلجين كيلانى، وخانلرى، ونصرت رحمانى، وإسماعيل شاهرودى (آينده). أضف إليهم نيما نفسه، الذى دأب على نشاطه الأدبى حتى منتصف هذه المرحلة ومحمد زُهَرى، وحسن هنرمندى، وفروغ فرخزاد (التى تبدأ مهمّتها الشعرية فى هذه المرحلة، والتى تشمل تجاربها الشعرية غير الناضجة غالباً.)

لاتتعدّى الأصوات الرئيسة التى تصدح فى هذه المرحلة اثنين أو ثلاثة. الصوت الأول: هو صوت تطوّر الرومانسية المتمثّل فى أفسانه، والذى كان قد ترعرع وازدهر بعد الحرب العالمية الثانية عند فريدون تولّلى ونادر نادرپور. أمّا الصوت الآخر الذى بدأ مع "كارشب پا" أو "پادشاه فتح" لنيما (صوت الرمزية الاجتماعية) فيصدح من اتّجاهين أو ثلاثة، نسمع واحداً منها فى شعر «زمستان» لأخوان ثالث:

سلامت را نمى‌خواهند پاسخ گفت سرها در گريبان است.

– لا يريدون الردّ على تحيّتک؛ فالرؤوس قابعة فى الجيوب.

و الآخر يأتى من دواوين أحمد شاملو. هذه الأصوات تعود للذين اهتمّوا بالقضايا الاجتماعية. ولكى نؤدّى الحق يمكننا أن نسمع صوتاً آخر يقع بين الفريقين (نادربور/ أخوان ثالث وشاملو) يأتى من قصائد فروغ فرخزاد. وإن لم يكن هذا الصوت صوتها الحقيقى، كما تعرب لاحقاً عن عدم استحسانها لقصائد: «أسير» و «ديوار» و «عصيان». (١٣٨٧ش: ٥٨ – ٦٠)

أهم القضايا والمضامين الجديدة التى يتطرّق إليها الشعراء فى هذه المرحلة هى: قضيّة الموت، واليأس، وانقطاع الأمل منقطع النظير، الذى يسود أدب هذه المرحلة. يتورّط الشعراء فى هذه المرحلة غالباً فى مسألة الموت، وأنّها تعد فعلاً من مضامين الشعر الرئيسة فى هذه الحقبة؛ حيث ينّوه البعض بها. زد على ذلک القنوط غير المألوف الذى قد يعتبر أخوان ثالث بحق أفضل الممثّلين له. قد تلاءمت معنويات م.اميد (مهدى أخوان ثالث) مع قنوطه، وذلک فى مرحلة تألّقه الشعرى:

ابرهاى همه عالم شب و روز/ در دلم ميگريند...

– تذرف غيوم العالم كلها الدموع بفؤادى صباح مساء.

تمخّض هذا الشعور بالموت واليأس عن شعور آخر هو: اللجوء إلى المخدرات، وبيوت الخمارة، والخمر، والهروب من الوعى والكفاح والنضال، بشكل أو بآخر. نجم هذا الشعور جرّاء اليأس والهزيمة التى منى بها المثقفون بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس. فى هذا الجوّ المشحون باليأس والموت، تفشّت شيئاً فشيئاً المضامين والموضوعات التى كانت تشيد ببيوت الخمارة، واللجوء إلى الأفيون، والهيروين، وقد ضاع جمّ غفير من المنتمين إلى هذا الجيل فى قتامة هذا الجوّ المشؤوم. كلّ ذلک كان من نتائج هزيمة ٢٨ مرداد/أغسطس. تحوّل الهيروين، والحشيش إلى قضية معقّدة وعجيبة من بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس:

با تو ديشب تا كجا رفتم/ تا خدا وان سوى صحراى خدا رفتم

– إلى أين تمشّيت معک البارحة، إلى الله، وإلى وراء صحرائه.

من المضامين الأخرى التى بقيت من المرحلة المنصرمة؛ لكنّها أخذت شكلاً أكثر عصياناً وتمرداً: نزاع الشعراء وصدامهم مع الأخلاقيات السائدة فى المجتمع. يتبلور فى شعر هذه المرحلة حقد الشعراء وعداوتهم مع المؤسسات والأسس الأخلاقية التقليدية المستحوذة على المجتمع – سواءً فى شكلها الدينى أو فى النظام الأخلاقى الذى يحكم على المجتمع– أضف إلى ذلک ضرباً من الإلحاد والمجاهرة بالفسق، وكان هذا مضموناً شائعاً فى عقلية شعراء آنذاک:

خدايا تو بوسيده اى هيچگاه/ لب سرب فام زنى مست را؟...

– يا ربّ! أ قبّلت ليلاً شفتين رصاصيّتين لامرأة سكرى؟...

تتقلّص في هذه المرحلة شمولية المحبوب في الأشعار الغنائية – التي كانت من ميزات الكلاسيكية– إلى أبعد الحدود، ويصبح وجه المحبوب في هذه المرحلة أكثر وضوحاً وتبياناً؛ فقد عزف الشعراء عن وجه المحبوب الموهوم، واتّجهوا نحو أمور أقرب إلى الحس فيما يتعلّق بالغراميات والعلاقات الرومانسية. عندما ندرس القصائد الغزلية في هذه المرحلة –سواءً التي تتحدث عن حبيبها مثل فروغ فرخزاد أو الذي يتحدث عن حبيبته مثل أحمد شاملو– نفطن إلى أن هذا المحبوب يختلف عن مثيله الكلاسيكي الموهوم المتخيّل. باتت علاقات العاشقين طبيعيّة جداً وتتعلّق بالأمور اليومية الأرستقراطيّة؛ فقد ذهب محبوب مرحلة الإقطاعية أدراج الرياح من حدود الأدب الفارسي، واضمحلّت في هذه المرحلة حالة الكليّة واللافردية المستحوذة على محبوب الشعر الغنائي في الأطوار السابقة، وقد تطابع الغزل بالطابع اليومي. تجلس الحبيبة إلى جانب حبيبها في البارات، ويضربان معاً موعداً جديداً للقاء في يوم غد:

هر روز سلام و پرسش و خنده/ هر روز قرار روز آينده ...

–كلّ يوم سلام؛ فسؤال؛ فابتسامة؛ فمواعدة لليوم التالي. (المصدر نفسه: ٦١ – ٦٣)

إنّ إحدى المضامين والموضوعات الشعرية السائدة في هذه المرحلة، هو الصراع المحتدم بين الأمل واليأس. يمكن أن نفصل بين الشعراء ونجعل عدداً كثيراً منهم شعراء اليأس ومقطوعي الأمل، يتزعّمهم في هذا التوجّه أخوان ثالث. يجتاح يأس مرير وقنوط قاتل – نتيجة لتلك العوامل نفسها– شعر الأغلبية الساحقة من الشعراء، وقد ظلّت قلة قليلة منهم لأسباب ثقافية أو اجتماعية، أو بشكل صوريّ، لم تركع معنوياتهم لليأس و القنوط – الذي رضخت له الأكثرية– ويعتبر سياوش كسرايي نموذجاً مثالياً لهم.

يحتلّ أدب هذه الفترة مكاناً بالغاً في الأهمية، فيما يتعلّق بتسجيل التجارب الروحية والشخصيّة للفنانين، وذلك نتيجة نشوء العوامل الفنية والاجتماعية المعقّدة جدّاً. تشهد هذه المرحلة تسجيل اللحظات بدقّة فائقة، الأمر الذي غاب عن العيون في المرحلة السابقة؛ لكنّه أدّى في هذه المرحلة إلى تصنيف عدد من القصائد الفلسفية (بتأثير نشر الأفكار الإلحادية الغربية، لاسيّما فلسفة سارتر الوجودية)، ونحن نلمح في أشعار بعض

الشعراء تأملات وجودية، كالشعراء الذين لهم دواوين شعرية، ولكنّهم ليسوا من الرموز الشعرية لهذه المرحلة، من أمثال: شرف الدين الخراسانى (شرف)، والدكتور مصطفى رحيمى، وغيرهما. علي سبيل المثال، نري أنّ أسطورة سيزيف تتحوّل إلى أرضية للكثير من القصائد فى هذه المرحلة بالذات. (المصدر نفسه: ٦٤)

الخصائص الفنية: القضية الأولى ذات الأهمية فى مجال الخصائص الفنية فى هذه المرحلة، هى تطوّر اللغة الشعرية. نرى فى هذه المرحلة جيلاً من الشعراء الشباب لم تَرُق لهم تجارب الرومانسيين المحدود التى كانت تدعو إلى اختيار كلمات معينة للتجربة الشعرية. فى حين بيّن نيما بالفعل أن الكلمة لاتترجّح على أخواتها فى الشعر وإنّما حاجة الشاعر النفسية وقدرته على استحضار الكلمات هى التى تتمكّن من اختيار أنسب الأماكن لأسوأ الكلمات، كما يتمخّض ضعف الشاعر عن اختيار أسوأ المواطن لأعذب الكلمات. ولذلک تصبح اللغة الشعرية فى هذه المرحلة – من حيث المفردات واستحضار الكلمات– أكثر تنوعاً وتشعبّاً ولا ترضخ لضيق نظرية الرومانسيين. فى المقابل نجد فى شعر هذه المرحلة، استخدام الألفاظ المهجورة والتوجّه نحو الأثرية الشعرية (إحياء الكلمات المنبوذة) عند أخوان ثالث من جهة، ومن جهة أخرى اتساع التجارب اللغوية فى أشعار أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد. (١٣٨٢ش: ١٠٠ – ١٠٣)

أما من ناحية الموسيقى – بأنواعها المختلفة– فأصبح الشعر فى هذه المرحلة أكثر تنوعاً، وأخذت القيود التى كانت تكبّل العروض الكلاسيكى فى شعر الرومانسيين تتكسّر فى هذه المرحلة، وبات الشكل الشائع هو عروض نيما الحر. وأمّا من حيث الخيال، فلا نلمح ذلک الخيال الضيّق للرومانسيين؛ الذين كانوا يعيشون فى أجواء ضبابية وظلال الخيال الهاربة. يتّخذ خيال الشعراء سعة أوسع فى أبعاد الحياة، ونجد أرضيات لم يكن ليجرؤ الرومانسيون على تجربتها. لقد كان الوجه الطاغى فى أدب الرومانسيين هو «چهارپاره»، والذى كان يتبلور فى شعر كلچين كيلانى وخانلرى، ونادربور، وتولّلى. أما الآن فهو يأخذ منحىً هامشياً، وما ابتدعه نيما فى «ققنوس» (فونيكس) عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، وأكملها فى «پادشاه فتح» (ملک الفتح)، تطفو على السطح فى هذه المرحلة، وتصدر على غرارها دواوين، مثل: «زمستان» (الشتاء) و

«هوای تازه» (الهواء الطلق) و «آخر شاهنامه» (نهاية شاهنامة)، والتى لا يلائم شكلها السائد، الأشكال السابقة على الإطلاق، وكانت تحذو حذو نيما وطريقته المبتدعة فى الغالب. (١٣٨٧ش: ٦٧)

لقد أشرنا فى البداية إلى المؤثرات الاجتماعية. أما العناصر الثقافية التى قدّمت إسهاماً؛ فهى علاوة على المجلات الأدبية التى نشرت، مثل: «سخن»، و «صدف»، والمجلات العديدة الأخرى، والدواوين الشعرية التى صدرت، ثمّة شعراء أوروبيّون – ذوو أهمية بالغة– كان لهم تأثير ملفت على شعر هذه المرحلة، و منهم: تى. اس. إليوت، الشاعر الأمريكى–البريطانى الشهير فى القرن العشرين، الذى يعتبر أكثر الشعراء البريطانيين تأثيراً على غير الناطقين باللغة الإنكليزية. سيأتى التعريف الجامع بإليوت فى المرحلة المقبلة، ولكن النواة الأولى للتأثير الثقافى الذى تركته أشعاره المترجمة، إلى جانب عدد من الشعراء الآخرين، هى التى رسمت الطريق لشعرائنا. ترجم للمرة الأولى فى عام ١٣٣٤ش/١٩٥٥م أثره المنظوم: الأرض الخراب (The Wast Land). فقدكان لنشر هذا الأثر الشهير – الذى يعتبر أشهر آثار القرن العشرين فى آداب الأمم كلّها– التأثير الأعلى على شعراء هذه المرحلة. (١٣٩٠ش: ١٨٨ و ١٨٩)

بوجه عام، غيّر الأدب البريطانى والفرنسىّ – والأدب الآلمانى بمعدّل أخف، والأدب الروسى أقلّ من ذلک بكثير– مساحات فكرة الشعراء الشعرية، وكان تأثير إليوت أكبر من الجميع. نشرت فى هذه المرحلة بيانات الشعراء الأوروبيين عن حقيقة الشعر، وهذا أدّى إلى إخراج الشعر من صبغته الهتافية وتوجيهه صوب الشعر الخالص البحت. انبثقت كل هذه التحولات عن الانطباع الصائب الذى أخذه الجيل الشاب من آثار الشعراء الأوروبيين المترجمة، لاسيّما إليوت وبعض الشعراء الروّاد فى القرنين التاسع عشر والعشرين فى أوروبّا. أمّا التأثير الأوضح لإليوت على شعر الجيل الشاب فى هذه السنوات؛ فهو أنّه درّبهم ـ إلى جانب الإمعان و التوغل فى المفاهيم الاجتماعية والتنحّى عن العواطف السخيفة ـ على توظيف الأسطورة فى الشعر، والابتعاد عن الصراحة والشفافية، بالإضافة إلى تقريب اللغة الشعرية إلى حد كبير من لغة الجمهور. ربّما كان لفروغ فرخزاد النصيب الأوفر فى هذا الدرب. فى هذه السنوات نشرت ترجمات

من قصائد بودلير، ورامبو، وإيلوار، وأراغون أيضاً؛ فكان لها تأثيرها؛ حيث لايستطيع أحد أن يرفض التشابه بين قصائد شاملو، وأراغون فى لغتهما الشعرية الغزلية. وإن كان تأثّره مباشراً، وليس عن طريق نشر الآثار المترجمة. (١٣٨٧ش: ٦٨) كان لبعض هذه الترجمات التى كانت تنشر فى الصحف والمجلات تحت عنوان: «الشعر المنثور» أثرٌ بالغ لظهور قصيدة النثر فى أدبنا المعاصر. (١٣٨٦ش: ٢٤٧)

٣. من حوالى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م إلى سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلّح)

وجوه هذه المرحلة هى: فروغ فرخزاد - لكنّها تختلف عمّن كانت فى المرحلة السابقة- ومنوشهر آتشى، وسهراب سبهرى، ومحمود مشرف آزاد تهرانى (م. آزاد)، وأحمد شاملو، وأخوان ثالث، ومحمد زُهَرى، وفريدون مشيرى، ومفتون أمينى، مذكّراً بأنّهم يدركون فى هذه المرحلة نضوجهم الشعرى، وقد تجاوزوا بواكير تجاربهم بالفعل. تعتبر فروغ قطب الرّحى لهذه المرحلة، ونحن نجد إلى جانبها ضرباً من التوجه نحو الطبيعة، وهذه النزعة ليست غنية كما يجب من حيث المضامين الاجتماعية، ولكنها على كلّ حال، تعد ميلاً إلى الطبيعة. يكاد صوت الرومانسيين يختفى فى هذه المرحلة بالذات، خلافاً لصوت الرمزيين الاجتماعيين، حيث يدوّى بين حينٍ وآخر.

المضامين الشعرية فى هذه المرحلة هى فى الحقيقة إستمرار للمضامين المطروحة فى المرحلة السابقة، إضافةً إلى اجتياح حالة الإنعتاق من الرغبات التقليدية، وأخذها طابعاً أكثر منطقية. فى المرحلة الماضية، ونتيجة لهزيمة تاريخية واضحة (انقلاب ٢٨ مرداد)، كان ثمّة انطلاق عاطفى وحالة غضب عارمة؛ أمّا الآن؛ فقد حلّ محلّه اضطراب يموج فى شعر فروغ فرخزاد؛ بسبب ذلک الانعتاق من الرغبات التقليدية. من المضامين المستعذبة فى هذه المرحلة، ظهور نوع من العرفان الذى لا يمتّ بصلة إلى تصوّفنا التقليدى والسلفى، بل بزغت شمسه متأثرة بالتصوّف البوذى وتصوّف الشرق الأقصى: الصين واليابان. نجد النموذج الأمثل لهذه النـزعة عند سهراب سبهرى، إلى جانب بعض تجارب هوشنک ايرانى المثيرة للانتباه. ينهل العرفان فى شعر سبهرى من منهل بعيد عن الثقافة الإيرانية والإسلامية. (١٣٨٧ش: ٦٩ - ٧٢)

من الخصائص التى تعد وليدة ذهن نيما، وقد أوردها لأول مرة على أرض الشعر الفارسى: الصبغة المحليّة، وإن كنا نجد أقدامها الباهتة فى المرحلة الماضية؛ لكنّها تتبلور فى هذه المرحلة بالذات. تعنى الصبغة المحليّة: أن الشاعر الخراسانى -مثلاً- يتحدّث بطريقة تختلف عن الشاعر الطهرانى. كان الشعر الكلاسيكى الفارسى يفتقر إلى الصبغة المحليّة، لأنّه كان ينهل من منهل التجارب الشعرية القديمة و ليس من التجربة الشخصية عند الشاعر؛ ولكن نيما جرّب حظّه فى ذلک منذ باكورة أعماله؛ فاتخذ شعره صبغة محليّة وأحياناً كان يتعدّى ذلک لتشمل هذه الصبغة مفرداته ورموز شعره. (١٣٨٢ش: ٩٣)

من الناحية الاجتماعية تخفّ صرامة الشعراء العاطفية فى تعاطيهم مع القضايا، وهم يركّزون على القضايا الاجتماعية أكثر ويتورّطون فيها ويتعقّلونها أكثر، وفى الحقيقة يسعون وراء إيجاد حلول منطقية للمشاكل. يـبدأ هذا الجيل بالتساؤل: ما الذى يجب فعله؟ فيصبح ذلک اليأس والأمل المنقطع النظير باهتاً، ولكنّ هذه المشتركات بينهم تتحوّل إلى فكرة اجتماعية عميقة مع نزعة نقدية وأحياناً كوميدية. تزداد نسبة تفكير الشاعر فى هذه المرحلة. يصوّر ضرب من النقد الاجتماعى أرضية الشعر الرئيسة، والذى يتمثّل فى غالبه لدى فروغ، وشاملو، والآخرين، وتغيض الشحنات العاطفية السطحية ليحلّ محلها تفكير عاطفى خالص.

تصل اللغة الشعرية فى مسيرتها التكاملية إلى ذروة غنائها. تفقد عائلة الكلمات تلک الألفة المحكيّة التى كانت تتمتّع بها سالفاً. أفضى هذا التذبذب فى علاقات عائلة الكلمات وفى نظامها المعتاد، إلى تحوّل بنية الصور البلاغية من حيث عناصرها البنّاءة؛ فباتت الصور أكثر غرابة وعمقاً. تجدر الإشارة إلى هذه النقطة: أن انبثاق هذه العلاقات الجديدة فى مشتقات الكلمات؛ أدّى إلى حلول المجاز بأنواعه محلّ التشبيه، الأمر الذى صاغ محور الأسلوب فى لغة الرومانسيين، ومرحلة ما بعد ٢٨ مرداد/أغسطس وتحديداً فى أعمال نادرپور وما شاكله. قد غيّر تطوّر اللغة الشعرية هذا، الرؤية الشعرية وتجربة الشاعر فى الحياة بشكل جذرىّ بالنسبة إلى المراحل السابقة. يتمكّن الأدب الفارسى بدءًا من هذه المرحلة فصاعداً من الوقوف إلى جانب الأدب العالمى المعاصر وذلک فى نماذجه الرائعة، مثل: أعمال أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى.

أما من حيث الموسيقى، ابتعد فريق عن العروض النيماوى من جوانب عدّة، وضربوا صفحاً عن القواعد التى التزم بها نيما، وهكذا نشأ أسلوب أدبى يشكّل خمسين بالمئة من شعر اليوم المسمّى بشعر البياض أو قصيدة النثر والذى نرى نماذجه المرموقة عند شاملو وأتباعه. إضافة إلى قصيدة النثر التى تبحث عن نظام موسيقىّ خاصّ بها، تقدّم فروغ فرخزاد تجربة جديدة قريبة من عروض نيما. (١٣٨٧ش: ٧٣ – ٧٥)

من عناصر التغيير الثقافية المهمة فى هذه المرحلة: ترجمة الأشعار الأجنبية (الأوروبية وحتى الشرقية) ونشرها. لقد أبدى شاملو اهتماماً بالغاً للوركا، كما يمكننا رصد أقدام المقاومة الفرنسية أيضاً فى أشعار بعض الأدباء، كذلک تأثّر أحمد شاملو من إيلوار، وأراغون من شعراء المقاومة الفرنسية، وذلک فى أشعاره الغزلية بوجه خاص. حتى عنوان ديوانه «آيدا در آينه» (آيدا فى المرآة) يذكّرنا بـ«إليزا فى المرآة» لأراغون. كما كان –من أدباء فرنسا الآخرين– لـسان جون بيرس تأثيرٌ على شعر هذه المرحلة، وتحديداً على سهراب سبهرى. هذا التأثير يرتبط ببنية الصورة ونوعية علاقة المفردات أكثر من ارتباطها بالصور البلاغية المتعلقة بالبحر. (المصدر نفسه: ٧٨)

٤. من سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلح) إلى بهمن سنة ١٣٥٧ش/فبراير ١٩٧٩م (سقوط السلطنة)

المرحلة الأخرى التى لها أهمية قصوى من الناحية الاجتماعية، تبدأ من ١٩ بهمن ١٣٤٩ش/فبراير ١٩٧٠م (ثورة سياهكل المسلحة)، وتستمرّ إلى سقوط سلطنة محمدرضا شاه. تشهد هذه المرحلة نشاطاً متزايداً للشباب الذين وسموا هذه المرحلة بإبداعاتهم الشعرية. يعد بعض الوجوه فى هذه المرحلة استمراراً للمرحلة السابقة: مثل أحمد شاملو، ومحمد زُهَرى، وسياوش كسرايى، وخسرو كلسرخى، وإسماعيل خويى، ونعمت آزرم، وميمنت ميرصادقى، وسعيد سلطانبور؛ والآخرون هم الشعراء الجدد، من مثل: على ميرفطروس، ورضا مقصدى، وسعيد يوسف، والشعراء الشباب الذين نجد نماذجهم الشعرية فى كتاب «شعر جنبش نوين» (الحركة الحديثة فى الشعر) لصفر فدايى نيا. هؤلاء إلى جانب الشعراء الذين لقوا حتفهم فى الصراعات المسلحة، مثل: سعيد پايان أو مرضية أحمدى أسكويى، يعتبر هؤلاء الشعراء من الذين نوّهوا بالكفاح المسلّح و

أثنوا عليه؛ فلا نرى ذلک الخضوع والإحباط فی شعرهم، و قد انتهت بالنسبة لهم مرحلة «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (لنؤمن ببداية فصل البرودة)، ولو أن فروغ فرخزاد نفسها قد تعتبر أول مبشّر بحرب العصابات، والكفاح المسلح.

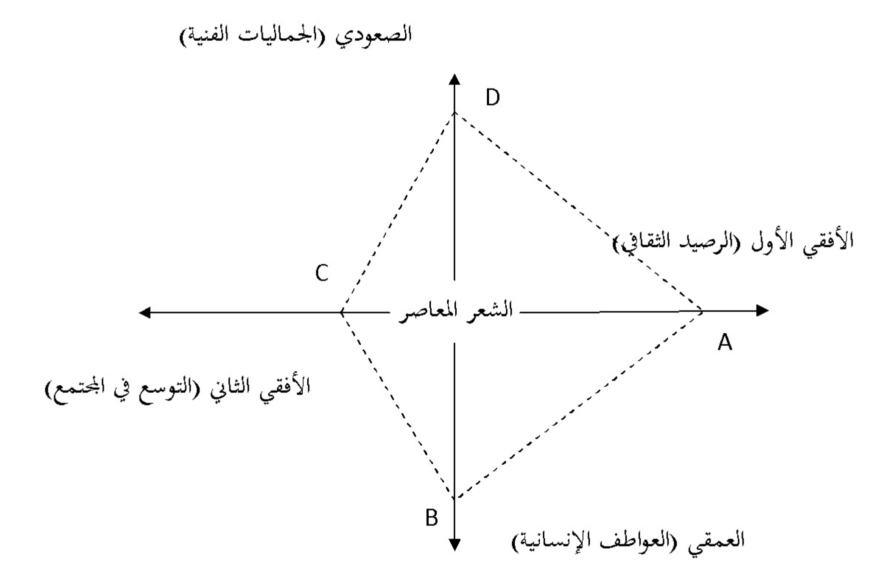
تمخّض الصراع المسلح الذی بدأ فی «سیاهکل» بنطاق واسع ومحدّد، والكفاحات الحماسية التی أعقبت خلف ذلک، عن تغيير مفهوم الصراع والرؤية الاجتماعية لدى جيل الشباب، أی الأكثرية الساحقة من مجتمعنا. لقد تغيّر انطباع الشعب من الصراع وأجوائه الروحية بعد هذه التطورات المسلحة. بطبيعة الحال تأثر الشعر بهذا الفضاء الأرجوانی الممزوج بدخان الرشّاشات. الأصوات التی تدوّی فی هذه المرحلة تتصّل بأحمد شاملو و إسماعيل خويی أكثر من الآخرين.

قد بقی كلّ من اللغة والموسيقی والتخيل والبناء الشعری على حاله فی المراحل المنصرمة، إذ انقضی استيعاب تلک التجارب دون الاستقاء من بيئة الشعراء؛ فحان الوقت لمثول قرن من التجارب الشعرية فی خدمة حياة الإنسان وقد تمّ ذلک بالفعل. انبثق عنصر هذا التطور الاجتماعی عن بدء الكفاح المسلح، والعوامل الاقتصادية السياسية التی كانت تعتبر الكفاح المسلح، السبيل الوحيد للنضال. أمّا فی الشأن الثقافی؛ فقد نشر عدد آخر من القصائد المترجمة، وكان للأدب السرّی والجماعی والأدب بمعنی الكلمة تأثيره على الشعر فی هذه المرحلة.

المضامين الشعرية الحديثة فی هذه المرحلة، عبارة عن: الإشادة بأبطال الكفاح المسلح، ووصف التعذيبات والسجون، وساحات الإعدام، إضافة إلى تحطيم كلّ عناصر اليأس، والقنوط المتواجدة فی المرحلة السابقة، وترقّب مجیء أمر يحلّ مثل الربيع من كلّ حدب وصوب. عناصر الصور البلاغية والدلالات الشعرية فی هذه المرحلة تستقی مصادرها من البحر والموج والحجر والعشب والأرغوان والشقائق والكوكب الأحمر والعاصفة والبندقية وهكذا من التفجير و التحطيم. الخُلاصة، شعر هذه المرحلة هو ترجمة سيرة الشقائق. (المصدر نفسه: ۷۹ – ۸۱)

أما فيما يتعلق بالرسم البيانی للشعر الفارسی المعاصر، فلقد ازدهر الشعر فی هذه المرحلة على خط الرصيد الثقافی. يتناسب هذا النمو مع نسبة تفوّق شعر الدستورية

مقارنةً بالمرحلة الأولى (قبل الثورة الدستورية) بالذات. قد توسّعت العناصر الثقافية العصرية إلى حد ما فى الشعر المعاصر سواء عبر ترجمة الآثار الأوروبية أو مباشرة وعن طريق دراسة الأعمال الغربية . قد أقبل بعض الشعراء فى هذه المرحلة على الثقافة الأروبية، رغم أنّهم كانوا ينتفعون بالثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة، وهكذا تبلورت الثقافة المسيحية مرة أخرى فى أدبنا كمصطلحات الإنجيل والتوراة، المتواجدة فى شعر أحمد شاملو. هذا وقد أبدى بعض الشعراء فى هذه المرحلة (أخوان ثالث، وسهراب سبهرى، وهوشنک إبتهاج) رغبتهم فى الأديان الآرية القديمة (الزرادشتية والبوذية)، كما أبدى بعضم ضوءًا أخضر للتيارات الفلسفية المختلفة وحتى العلوم العصرية، ولو أن تلقى الشعراء من هذا الأخير باء بالفشل. إذن نحتسب نظراً لهذه المعلومات، حصة كبيرة لهذه المرحلة الشعرية على الخط الأفقى الأول. من جهة أخرى تمخض استحواذ نظرية نيما فيما يتعلق بالشعر الحر ونشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب نشر الكتب الفارسية وتعديل النقائص اللغوية – التى طرحت عبر المدارس والمجلات– عن ارتفاع الخط الصعودى فى رسم الشعر المعاصر. يجدر الانتباه كذلک إلى الخط العمقى المشير إلى الخلفيات الإنسانية فى الشعر المعاصر؛ حيث امتدّ إلى حيث امتدّ شعر الدستورية أو إلى نقطة قريبة منه. لكنّه لماّ يشهد ارتفاعاً على الخط الأفقى الثانى (التوسع فى المجتمع)، وقد منيت محاولات الشعراء المعاصرين على هذا الخط بالفشل، كما هو الحال فى أيامنا هذه. فقد تمسّک الشعراء بذرائع مختلفة لتبرير هذا الفشل، ومنها قلة ثقافة المجتمع أو أن الشعراء الكبار حتى فى أوروبا ضاقوا ذرعاً بسريان شعرهم فى عامة الناس، لكن يتطرّق الشکّ إلى مثل هذه الأسباب؛ إذ تعايش هؤلاء الناس الأميون مع قصائد سعدى، وحافظ عبر القرون العابرة. و فى أوروبا لا يتصف الموضوع بهذه الشمولية كما يزعم البعض؛ فلابد للشعر المعاصر أن يدرک بطله الضائع ليرتفع سهمه على هذا الخط (الخط الأفقى الثانى) من غير أن ينخفض مستواه فى الخطوط الأخرى. كما أن ثمة شعراء مجددون خطوا خطوات واسعة وملحوظة على هذا الخط؛ لكنّهم تنازلوا عن الخطوط الثلاثة الأخرى – لاسيّما الخط الصعودى المهم– تنازلاً مخزياً. قد يكون الرسم البيانى للشعر المعاصر على هذا النحو:



إذا تمكن شاعر فى عصرنا من ان يزيد حصة الخط الآفقى الثانى لتبلغ من نقطة (C) القصيرة إلى زهاء نقطة (B) وما بعدها؛ يعد بالحق شاعراً فحلاً يتربّع على عرش الشعر الفارسى. كما فعل مولوى، وحافظ، وخيام، والفحول الشعرية الأخرى. أمّا هذا الارتفاع فيجب أن يشمل كذلک الخطوط الثلاثة الأخرى؛ لأن ارتفاعها كان لافتاً وملحوظاً بالمقارنة مع الفترة المنصرمة، وليس مع شعر مولوى، وحافظ. (المصدر نفسه: ١٤٤ - ١٤٦)

النتيجة

تناولنا فى هذا المقال نظرة الشاعر والناقد الإيرانى، الدكتور شفيعى كدكنى، فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر. بما أن الناقد رسم لكل مرحلة من المراحل الأربع رسوماً بيانية أشارت إلى قضايا مختلفة فى الشعر الفارسى المعاصر شكلاً ومضموناً، فنحاول فى هذا المقام أن نذكر النتائج حسب هذه الرسوم البيانية:

١. شهدت الساحة الشعرية الفارسية فى مرحلة الحركة الدستورية، قياسا بمرحلة

الأدب القاجاری، تطورات مختلفة من حيث البناء والمضمون أدّت إلی توغّل الشعر فی طبقات الجمهور، وتوسيع المخزون الثقافی عند الشعراء، والتحرّر نهائياً من أسمال الأدب البلاطی، والسعی لانعكاس الحياة اليومية فی الشعر والأدب و... إلخ.

٢. المشهد الشعری فی مرحلة حكم رضا شاه لايختلف كثيراً عن نظيره فی مرحلة الحركة الدستورية؛ لكنه ونتيجة التعتيم الإعلامی والضغط الذی كان يمارس ضد المثقفين والأدباء، تشهد هذه المرحلة تراجعاً نسبياً فی إقبال الجمهور علی الشعر والأدب. أما فی المقابل يؤدّی إنتشار المدارس والصحف إلی جانب توغّل الثقافة الأروبية فی المجتمع إلی توسيع المخزون الثقافی واللغوی عند الشعراء.

٣. يقسَّم المشهد الشعری الفارسی، من بعد حكم رضا شاه حتی انتصار الثورة الإسلامية، إلی أربع مراحل مختلفة؛ لكنه بوجه عام يمكننا أن نرصد مجموعة من الخصائص والسمات تشمل كل المراحل علی السواء، نذكرها فيما يلی:

أولا، يشهد الرصيد الثقافی عند الشعراء نمواً هائلاً وذلک نتيجة إقبالهم علی الثقافة الأروبية إلی جانب اهتمامهم للثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة. ثانياً، يتمخض إستحواذ نظرية نيما يوشيج فيما يتعلق بالشعر الحر ومن ثمّ نشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلی جانب توسيع رقعة النشر وتعديل النقائص اللغوية عن تطور الجماليات الفنية عند الشعراء. ثالثاً، ينخفض مستوی إقبال الجمهور علی الشعر قياساً بمرحلة الحركة الدستورية. ورابعاً، يتمكّن الشعر المعاصر بفضل الروائع الأدبية عند فحوله الشعرية من أمثال: أحمد شاملو، ومهدی أخوان ثالث، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهری و...إلخ، الوقوف إلی جانب الشعر العالمی.

المصادر والمراجع

شفيعی كدكنی، محمد رضا. ١٣٨٢ش. ادبيات فارسی: از جامی تا روزگار ما. ترجمة حجت الله اصيل. الطبعة الثانية. طهران: نشر نی.

ـــــــــــــــ . ١٣٨٦ش. موسيقی شعر. الطبعة العاشرة. طهران: انتشارات آگاه.

ـــــــــــــــ . ١٣٨٧ش. ادوار شعر فارسی (از مشروطيت تا سقوط سلطنت). الطبعة الثالثة. طهران: انتشارات سخن.

ــــــــــــــــــ. ۱۳۹۰ش. با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه های تحول در شعر فارسی). الطبعة الأولى. طهران: انتشارات سخن.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

مكانة فئة "العمّال والمزارعين" الكادحة فی أشعار فَرُّخِی يَزدی

محمودرضا توكلی محمدی*
مهدی ناصری*

الملخص
تَعتزُّ إيرانُ منذ القديم بأبطالها الذين قد بَذلوا نفسَهم ونفيسَهم من أجل تقدّم الوطن وعمرانه. وفی هذا الأثناء يحظی الشعراء الملتزمون، الذين بذلوا قصاری جهدهم فی الدفاع عن وطنهم، بأهمية كبيرة. يعتبر الشاعرُ المعاصر فرّخیّ يزدیّ (١٢٦٧-١٣١٨ش) واحدا من هؤلاء الذين عشقوا الوطن وعكفوا علی الدفاع عنه فی جميع أشعارهم. فقد وقف فرّخیّ يزدیّ ضدَّ العدوّ الأجنبیّ وتطرّق إلی هذه المسألة فی ضمن أشعاره. كان فرّخیّ يعيش فی عصر تسوده التدخلاتُ الأجنبيةُ، والاضطراباتُ، والفوضی، والظلمُ وكَبتُ الحريات؛ فتربّی فی هذه الأجواء حيث لم يدّخر جهدا من أجل الدفاع عن الوطن، وقطع يد الأجانب وعملائهم حتی لم يبخُل فی بذل مُهجَتِه دون استقلال البلد وسيادته فَطَبع بدمه طبعةَ الصداقة والصحة علی هدفه المنشود وسعيه المجهود. فمِن منطلق ذلک يتعرّض هذا المقالُ لدراسة كلمتَی المزارع والعامل فی ديوان فرّخیّ يزدیّ كی يبين اهتمامَ هذا الشاعر، والتزامه بالوطن أكثر من ذی قبل.

الكلمات الدليلية: فرّخیّ يزدیّ، حبّ الوطن، المزارع، العامل، السياسة، الاستعمار.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة قم، إيران.
*. أستاذ مساعد بجامعة قم، إيران. Mahdinaseri23@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٥هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٢٢هـ. ش

المقدمة

لقد عانى الشرقُ الأوسطُ فى القرنين الأخيرين من مصائبَ كثيرةٍ لم تتمخّض عنها إلا نهبُ الثروات الطبيعية على يد المحتلّين وتدمير البُنَى التحتية والصناعية والزراعية للبلدان المسلمة فى المنطقة فى إطار سياساتهم الاستعمارية. لقد تمّ تصميمُ هذه الخطة العدائية وتنفيذها من جانب البلدان الغازية بحيث يمكن الادعاءُ بأنّ فى كثير من الحالات نجحت هذه القوى الاستعماريةُ فى الوصول إلى أهدافها السيئة، ومما لاشک فيه أنها لم تكن قادرةً على إنجاز مشاريعها لو لم تكن تَحظَى بمساعدة عملائها فى هذه البلدان؛ الخونة الذين كان هدفُهم الرئيسُ إرضاءَ أسيادهم الغربيين حيث قد بذلوا قصارى جهدهم فى الوصول إلى هذا الهدف. تُمَثِّل الحكومتان الغجرية والبهلوية العميلتان، نموذجا بارزا من هذه الحكومات فى إيران الذين دَمَّروا البلادَ بسبب جهلهم وحمقهم وتبعية الأجانب وخياناتهم للبلد. فى هذه الفترة حينما تغيرت قيمُ الحياة تغيرت كذلک المشاعرُ والرؤيةُ إلى الحياة.

قد بَرز الشعرُ فى عهد "مشروطة" مليئا بالمشاعر العاطفية الحادّة. وقد تمّ الانتباهُ إلى مشاعر الإنسان فى هذا العصر من خلال أشعار إيرج، وبهار، ودهخدا، وعشقى، وعارف، ولاهوتى، وفرّخىّ والآخرين. (شفيعى كدكنى، ١٣٥٩ش: ٧٥) أثناء ذلک لقد تمّ ظهورُ الأبطال الذين قد بذلوا نفسَهم و نفيسَهم فى معركة غير متكافئة ولكن مقدّسة؛ فقد بذلوا قصارى جهدهم فى الدفاع عن وطنهم، وقطع يد الأجانب وعملائهم. وهم لم يبخلوا فى بذل مهجهم دون تطور بلدهم وسعادة شعبهم وطبعوا بدمهم طبعةَ الصداقة والصحة على هدفهم المنشود وسعيهم المجهود.

يعتبر فرّخىّ يزدىّ من هؤلاء الأبطال الذين وقفوا ضدَّ العدوّ إذ كان يحبُّ الوطنَ ويتطرّق إلى هذه العقائد فى شعره وكان يوجّه ضربةً قاضيةً على أعمدة قصر الاستبداد والاستعمار بحيث يزلزِل أعمدتَه الرئيسةَ. كان فرّخىّ من المصاديق الحقيقية لمصطلحات مثل التضحية، وطلب الحرية، وحبّ الوطن، ومكافحة الاستبداد و بقية الألفاظ التى كانت تُعتبر آلةً لتنفيذ الأهداف السيئة لجمع غفير من الحمقى والطامعين. (محمدى، ١٣٧٥ش: ٢٦٧) لم يكن فرّخىّ أبدا رجلَ هدوء بل قد استَخدمَ نفسَه وشعرَه وأدبَه وكلَّ ما يمتلک فى

هذه المكافحة وقدّم كلَّ مساعيه بدون أىّ رياء كهدية لاعتلاء بلده وانتصاره. ولقد عَرَفَ شاعرُنا الكبيرُ وبسبب اتصافه بالبصيرة السياسية وفهم الأهداف الاستعمارية لأعداء الوطن، أغراضَهم الطالحةَ وخطا خطوة عامّة لإبطال دسائسهم الاستعمارية.

كانت الزراعةُ والصناعةُ تُعدّان من الهياكل الهامّة التى كان يطلب العدوُّ الإيرانىُّ الكامن حقده للإيرانيين، هدمَه الحقيقىَّ للوصول إلى أهدافه الاستعمارية السيئة الطالحة؛ لأنه كان يعرف أنّ إيران بعد افتقاد هذين القسمين الرئيسين قد تبدّل إلى بلد مستهلك كبير لمنتجات بلدانهم وإثر ذلك كانت تتغير إلى بلد تابع من حيث الاقتصاد والسياسة إلى البلدان الغربية والطاغية المستعمرة. «إنّ التطوراتِ الاجتماعيةَ التى قد حدثت خلال القرن الماضى والانتباهَ إلى الطبقة العاملة والزارعة، إلى جانب مضامين التطور والازدهار والحرّية وحبّ الوطن، نفخت روحا جديدا فى الشعر الفارسىّ المعاصر.» (زرين كوب، ١٣٦٣ش: ٣٦)

حسب ما مضى رأى فرّخىّ كشاعر وطنىّ ومحبّ للوطن، أنه من الواجب عليه أن لاينشد الأشعارَ السياسيةَ فحسب بل يدافع عن الطبقة الزارعة والعاملة كما قد تطرّق فى أشعاره إلى قضية الرأسمالية الغربية فى وطنه حتى يتمكّن من تنوير أذهان الناس أو تقديم صورة واضحة عن الأهداف الطالحة للدول الاستعمارية وعمّالها فى بلدنا إيران. قد جمعت أشعار فرّخىّ فى طياتها مضامينَ عامّةً كالحرّية، والأخوّة، ومحاربة تبعية الأجانب، والاحتجاج العارم على جميع الأنظمة السياسية والاجتماعية التى وضعت تنفيذَ سياسات الاستعمارية الامبريالية على عاتقها. (آرين بور، ١٣٨٢ش: ٥٠٨)

يتطرّق هذا المقالُ إلى دراسة ديوان شاعرنا فرّخىّ محاولا أن يكشف عن مكانة الزارع والعامل فى شعره مبرزا آراءَه حيالهما. ولذلك وبهدف تعرّف القرّاء على ظروف إيران السياسية طوال عصر فرّخىّ وتعرّف أكثر على هذا الشاعر الوطنىّ نَذكُر فى البداية بعضَ المعلومات بصورة خاطفة ثمّ نُلقِى الضوءَ على رؤية الشاعر للطبقة الزارعة والعاملة حيث يتمّ تفسيرُ هذه الأشعار بصورة دقيقة.

التعرّف على ظروف إيران السياسية فى عصر فرّخىّ يزدىّ

ولد فرّخىّ يزدىّ فى فترة كانت تَعجّ إيرانُ بأحداث سياسية معقّدة وتتصارع مع

أحداث وأزمات سياسية كانت تكمن أيادى الاستعمار البريطانىّ مغطّاة بها. نهدف فى هذا المقطع أن نعالج وبصورة خاطفة أوضاعَ إيران السياسيةَ طول حياة فرّخىّ يزدىّ ليتعرّف القارئُ إلى حدّ على ظروف ذلک العصر كما يدرِک بعضَ جوانب تأثير هذه الظروف على أشعاره وبعد ذلک نتطرّق إلى مسألة مكافحة الاستكبار فى إطار الدفاع عن المزارع والعامل فى أشعار فرّخىّ. وُلد فرّخىّ عام ١٢٧٦ش فى يزد. ويمكن القولُ إنّ أوَّلَ حادثة سياسية فى عصر فرّخىّ هى إصدارُ قانون "ثورة الدستور" وفتحُ أوّل مجلس وطنىّ فى عام ١٢٨٥ش، والذى إثر قيام محمد على شاه وبسبب مخالفته القانون تمّ تدميرّه وبدأت فترةُ الاستبداد الصغير والممارسات القمعية ضدّ مطالبى الحرّية. (راجع: مدنى، ١٣٦١ش، ج١: ٥٣)

زادت فى عام ١٢٩٠ش حكومتا روسيا والإنكليز ضغوطاتِهما على إيران حيث قامتا بتدخّل عسكرىّ فى البلد وأجبرتا الحكومةَ على قبول معاهدة ١٩٠٧م والتى تنصّ على تقسيم إيران إلى مناطقَ تحت سيطرة روسيا والإنكليز إضافة إلى منطقة محايدة تحكمها حكومةُ إيران. بعد إلغاء معاهدة ١٩٠٧م فُرضت على إيران معاهدةُ ١٩١٥م والتى كانت أصعب وأسوأ من المعاهدة الأولى بحيث أصبحت تلک المنطقةُ المحايدةُ أيضا تحت سيطرة روسيا والإنكليز ولم تَعُد لحكومة إيران منطقةٌ تحكمها بنفسها. (راجع: المصدر نفسه:٧١؛ وأيضا: محمود، ١٣٦٧ش: ٦و٧و٨)

بدأت فى التاسع من مرداد عام ١٢٩٣ش الحربُ العالميةُ الأولى وتعرّضت إيرانُ، رغم إعلان محايدتها فى الحرب، لهجماتٍ عنيفةٍ من قبل الدول المتخاصمة بحيث تحوّلت إلى مسرح للفوضى والاضطرابات. فازدادت تدخلاتُ الدول الاستعمارية الغربية ولاسيما الانكليز فى البلد. ففى عام ١٢٩٧ش تشكّلت دولةُ وثوق الدولة والتى كانت بشكل كامل منتميةً إلى دولة بريطانيا. وبعد عام تمّ توقيعُ معاهدة ١٩١٩م المخزية التى جعلت إيران بصورة كاملة تحت سيطرة بريطانيا.

نبذة عن حياة فرّخىّ يزدىّ

ولد ميرزا محمد فرّخىّ يزدىّ ابنُ محمد إبراهيم سمسار اليزدىّ فى ١٦ من شهريور

عام ١٢٧٦ش فى مدينة يزد. كان محمد الولد الثانى للأسرة. فقد بدأ دراساتِه الابتدائيةَ فى الكتاتيب وأخذ يتعلّمُ اللغةَ الفارسيةَ ومقدّماتِ اللغة العربية حتى ذهب إلى مدرسة برلين التى تمّ تأسيسُها بيد الإنجليزيين فى مدينة يزد. فى تلك الأثناء مال فرّخىّ إلى الشعر والأدب كما قد اشتاق كثيرا إلى مطالعة "كليات سعدى" وديوان شاعرنا الإيرانى مسعود سعد سلمان. كان فرّخىّ متأثرا فى أسلوبه الشعرىّ من سعدى. وحينما كان له من العمر خمس عشرة سنةً طُرِدَ من مدرسة برلين بسبب إنشاد شعر استَنكَر فيه الدعاياتِ النصرانيةَ ومن تلك الأشعار: (سبانلو، ١٣٧٥ش: ٢٥)

سخت بسته با ما چرخ عهد سست پيمانى

داده او بــه هـــر پستى دستگاه سلطانى

دين زدست مردم بـــرد فكرهاى شيطانى

جمله طفل خود بردنـــد در سراى نصرانى

اى دريغ از اين مذهب داد از اين مسلمانى

صاحب الزمان يک ره سوى مردمان بنگر

كـــز پى لـــــسان گشتند جمله تابع كافر

در نمازشان خـــواندند ذكر عيسى اندر بر

پا ركاب كن از مـــهر اى امام بــــحر و بر

پيش از اينكه اين عالم رو نهد به ويرانى

در نـــمازشان گـشتند جمله آگه و معتاد

گرچه نبود ايـــشان را از نـــماز ايزد ياد

شخص گبرشان عالم مردم ارمـنى استاد

بهردرس خوش‌دادند دين احـمدى برباد

خاكشـان به سـر بـادا هـر زمان به نادانـى

– لم تَفِ الأيامُ بمواعيدها وأعطَت كلَّ لئيم زمامَ الحكم.

– قد قدّم الدينُ النصرانىُّ للناس أفكارا شيطانية، وقد ذهب الجميعُ بأولادهم إلى دير النصرانية.

– وا أسفا لهذا المذهب ويا للمسلمين.

– يا صاحبَ العصر! اُنظر لحظة إلى هؤلاء الناس وأنقِذهم إذ إنهم يقتدون بالكفّار.

– إنهم يذكرون في صلاتهم بدلا عن محمد (ص) اسمَ عيسى (ع)، فقُم يا صاحبَ العصر! وخَلِّصهم من هذا الجهل.

– قبل أن يصبح هذا العالم خرابا.

– فقد أصبحت صَلاتُهم عن عادة وبدون أى تدبّر ودون أن يعتقدوا بالله.

– قد أصبح الكافر عالما وأستاذا لديهم، فويلٌ لهم إذ إنهم قَضَوا على دين محمد(ص).

– ويلٌ لهم إذ إنهم لايزالون يخوضون في جهلم وغباوتهم.

بعد أن فُصِلَ شاعرُنا الكبير فرّخيّ عن المدرسة، صار يبذل جهودَه لمواصلة الحياة كما لم يكن ليغفل عن الدراسات والقراءات الأدبية فكان يهتمّ اهتماما كبيرا بالناس ومشاكلهم الاجتماعية. وبرز في نفسيته طلبُ الحرية والاشتياقُ إليها. كان فرّخيّ على هذا النسج حتى أنشدَ أوّلَ شعره حول حمد الحرّية وذلک بعد إصدار حكم "ثورة الدستور" في ١٤من مرداد عام ١٢٨٥ش وهو: (المصدر نفسه: ٢٦)

قسم به عزت و قدر و مقام آزادى   كه روح بخش جهان است نام آزادى

به پيش اهل جهان محترم بود آن كس   كه داشت از دل و جان احترام آزادى

– أقسم بعزّة الحرية، وقيمتها ومقامها إذ إنّ اسمَ الحرية وحده ينعِش العالَمَ بأجمعه.

– من كان يكنّ للحرية حقَّ الاحترام كان من المُكرَمين المحبوبين في العالم.

كان فرّخيّ صحافيا، وشاعرا شعبيا وسياسيا قادرا. كان يسَمِّي نفسَه «محبَّ الحرية» ويدافِع في أشعاره كلها عن هذا الحبّ المقدس. (آرين بور، ١٣٨٢: ٥٠٧)

قد زُجَّ فرّخيّ في السجن بسبب مواقفه الحادّة في الدفاع عن الحرية ومكافحة الاستبداد ولاسيما المعارضة مع «ضيغم الدولة القشقايي» الحاكم في يزد في تلک الأزمنة. وقد تمّ خياطةُ شفتيه بالخيط والإبرة وذلک بسبب حكم من جانب ضيغم الدولة، وقد سُمِّي بنفس السبب عند محبّي الحرية بلسان المِلّة أى لسان الشعب. وفي عام ١٢٨٩ش سافر فرّخيّ إلى طهران لمواصلة نشاطاته السياسية والصحفية ثمّ إثر اندلاع الحرب العالمية الأولى ومعارضته مع السياسات الاستعمارية للإنكليزيين قد

أجبرِ المهاجرةَ إلى العراق انفلاتا من أيدى العملاء الإنكليزيين عام ١٢٩٦ش.

المزارعون والعمّال فى شعر فرّخىّ

وجدنا بعد دراسة كاملة و عديدة لأشعار فرّخىّ يزدىّ تسعَ قصائد يتطرّق فيها الشاعرُ إمّا مباشرة وإمّا غير مباشرة إلى مسألة المزارعين والعمّال حيث قد تعاطف مع هاتين الشريحتين من المجتمع الإيرانى وأبدى اهتمامَه البالغَ لهما. من بين هذه القصائد التسع، قد خصّصَ فرّخىّ ثلاثَ قصائدَ للمزارعين والقضايا المتعلقة بهم، وقصيدتين للعمّال، كما تناول المزارعين والعمّال بصورة مشتركة فى أربع قصائد أخرى. ولكى نتعرّف على مواقف الشاعر ومعتقداته بشكل أفضل قمنا بتصنيفها على ما يلى:

أ. الإشارة إلى مكانة المزارعين والعمّال فى المجتمع وتقدير الشاعر لهم.

ب. التبجيل والتقدير لمقام ومكانة المزارعين وثناء عملهم.

ج. الظلم الذى يمارسه الأثرياءُ والأغنياءُ بحق هاتين الشريحتين من المجتمع وعاقبته.

د. الدعوة إلى النضال من أجل استعادة حق المزارعين والعمّال من الرأسماليين والأثرياء.

ه. الدعوة إلى الثورة على الحكومة البهلوية وذلك لعدم مراعاتها حق المزارعين والعمّال.

فانطلاقا من ذلک التقسيم نهدف إلى دراسة كلمتى العمّال والمزارعين فى ديوان فرّخىّ يزدىّ حتى نُبين اهتمامَ هذا الشاعر الوطنىّ، والتزامَه بالوطن أكثر من ذى قبل.

أ. الإشارة إلى مكانة المزارعين والعمّال فى المجتمع وتقدير الشاعر لهم:

كما تقدّم إنّ الاستعمارَ إذا دخلَ فى كل مجتمع، يصيب بادئ ذى بدء الاستقلالَ السياسىَّ والاقتصادى للبلد كما يصيب المعتقداتِ الدينيةَ للشعب حتى يتمكّن من فرض سيطرته وهيمنته على جميع الجماعات المناهضة له. فتَهدف الدولُ الاستعماريةُ دائما إلى إضعاف اقتصاد البلدان المسلمة وتدمير البُنى التحتية والصناعية والزراعية لها. وفى هذا الأثناء قام الاستعمارُ الإنكليزى فى إيران فى إطار سياساته الاستعمارية بتدمير اقتصاد وزراعة إيران. فأدرک فرّخىّ يزدىّ الأهدافَ المشؤومةَ لحكومة إنكليز فتصدّى

لها بأشعاره الوطنية حيث عكف على الدفاع عن الوطن فی جميع أشعاره.

يعتقد فرّخیّ فی إحدی قصائده أنّ جميعَ الناس سَواء كانوا من الفقراء أو الأغنياء يحتاجون إلی النشاطات الزراعية والصناعية ويمدّون يدَ الحاجة إلی العمّال والمزارعين. ثمّ بعد الإشارة إلی هذه الحقيقة المَنسية وهی أنّ كافّةَ الناس يعتاشون من أيدی العامل والمزارِع، يفدِی قلبَه وحياتَه لكوخ المزارع غير المسقف وبيت العامل المُدمَّر، وهكذا يرِی قيمةَ العمّال والمزراعين الحقيقيةَ للجميع ويجعل الناس يتفكّرون حول هذه المسألة أنّ لماذا يفتقر العاملُ والمزارعُ إلی أبسط الحائجات اليومية مع أنّ البلدَ بأجمعه مدينٌ لهما:

شاه و گدا فقير و غنی كيست آن‌كه نيست

محـــتاج زرع زارع و مهـــمان كارگر...

ای دل فدای كلبه‌ی بـــی سقف بـــذركار

وی جـــان نثار خانه‌ی ويران كـــارگر

(سبانلو، ١٣٧٥: ٦٣)

- إنّ الملکَ، والشحّاذ، والفقير والغنیّ إنّهم أجمعين يحتاجون إلی زراعة المزارعين وعمل العمّال.

- روحی فداءً للمزارع الذی أصبح كوخُه بلاسقف وروحی فداءً للعامل الذی أصبح بيتُه خرابا.

ثمّ فی قصيدة أخری بعد الإشارة إلی الظلم الذی يعانی منه المزارعون والعمّالُ يقدّرهما قائلا:

خاک پای آن تهی‌دستم كه در اقليم فقر

بی‌نگين و تاج و افسر شهرياری می‌كند

(المصدر نفسه، ٧٦)

- أنا تراب مقدم العامل الفقير الذی يحكُم العالَمَ بدون أی خاتم، وتاج وجندیّ.

ب. التبجيل والتقدير لمقام ومكانة المزارعين وثناء عملهم:

فی قصيدة أخری مليئة بالمشاعر والأحاسيس يدافع فرّخیّ عن المزارعين ويقوم

بتبجيل مقامهم وتقدير مكانتهم حيث يفدی بحياته من أجل المزارع الساعی قائلا:

تـا حيات من به دست نان دهقان است و بـس
جان من سر تا به پا قــربان دهقان است وبس

رازق و روزی ده شـــــاه و گدا بـعد از خدای
دست خون آلود بذر افشان دهـقان است وبس

آن که لرزد همـچو مرغ نيـم بسمل صبح و شام
در زمسـتان پيـكر عريان دهـقان است وبــس

دور دوران هر دو روزی بـر مـــراد دورهایست
آن كه نايد دور آن دوران دهـــقان است وبــس

بر سر خوان، خواجه پندارد كه بـــاشد ميزبان
غافل‌استازاينكه خود مهمان‌دهقان است وبس

منهـدم گـــردد قصـور مـــالک سرمـــايه دار
كاخ محكم‌كلبه‌ی ويـــران دهـــقان است وبس

«نامه‌ی طوفان» كه بـــا خون می‌نگارد فرّخیّ
در حقيقت نامه‌ی طـــوفان دهقان است وبس

(المصدر نفسه: ۹۸)

ـ روحی فداءً للعامل الساعی طالما أعتاشُ من خبزه ولطالما تعتمد حياتی عليه.

ـ إنّ الرزاقَ لجميع الناس بعد الله سبحانه وتعالى هو يدُ المزارعِ الثَّفِنَةُ.

ـ من ذا الذی يرتعشُ من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه فی الشتاء إلا المزارعُ العريانُ.

ـ لكل الناس يومُهم فی الدهر يصِلون فيها إلى السيادة والسعادة إلا المزارع الذی ليس له يومٌ فی الدهر.

ـ يتصوّر الناسُ، وهم جالسون على المائدة، أنهم مُضِيفون، بينما المُضِيفُ الحقيقی هو المزارعُ، وإنهم ضيوفٌ يعتاشون من مائدة المزارع.

ـ سيدمَّر جميعُ قصور الأغنياء والأثرياء وإنّما القصرُ الوحيدُ الذی يبقَى سليما هو كوخُ العامل الذی يعتبر قصرا له.

ـ إنّ رسالةَ الطوفان التى يكتبها فرّخىّ بدمه، إنّما هى رسالةُ طوفانُ المزارع.

ج. الظلم الذى يمارسه الأثرياءُ والأغنياءُ بحق هاتين الشريحتين من المجتمع وعاقبته:

يعتبر فرّخىّ شاعرا ثوريا وطنيا وقف ضدّ الظلم فى المجتمع، فلم يكتفِ فرّخىّ بتبجيل مقام المزارع والعامل وتقدير مكانتهما فى المجتمع بل إنه تصدّى للأثرياء الذين ظلموا بحق المزارع والعامل. فيشير فى إحدى قصائده إلى ظلم الرأسماليين فى حق العامل قائلا:

سرمايه‌دار از سر خوان راندش زجور ... با آن‌كه هست ريزه‌خور خوان كارگر

درخز خزيده خواجه، كجا آيدش به ياد ... پاى برهنه، پيكر عريان كارگر

با آن‌كه گنج‌ها برد از دسترنج وى ... پامال مى‌كند سر و سامان كارگر

(المصدر نفسه: ٦٣)

ـ إنّ الثرىَّ يطرد العاملَ من مائدته بالظلم، مع أنّ الأثرياءَ كلَّهم يعتاشون من مائدة العمّال.

ـ كيف يتسنّى للغنىّ الذى يرتدِى ملابسَ فاخرةً وغاليةً أن يتذكّر العاملَ الحافىَ العريانَ.

ـ مع أنّ الغنىَّ يستفيد من مساعى العامل ويكتسب منها كنوزا كثيرةً إلا أنه مع ذلك يريد أن يقضِى على العامل ويهلكه.

يهدّد الشاعرُ، بعد الإشارة إلى هذه الحقيقة المُرّة أنّ الرأسماليين والأثرياءَ يستغلّون العمّالَ ويسلبون حقَّهم، يهدّد الأثرياءَ والأغنياءَ الظالمين قائلا:

آتش به جان او مزن از باد كبر و عجب ... اى آن‌كه همچو آب خورى نان كارگر

ترسم كه خانه‌ات شود اى محتشم خراب ... از سيل اشك ديده‌ى گريان كارگر

يا كاخ رفعت تو بسوزد ز نار قهر ... از برق آه سينه‌ى سوزان كارگر

كى آن غنى كه جمع بود خاطرش مدام ... رحم آورد به حال پريشان كارگر

(المصدر نفسه: ٦٣)

ـ أيها الرجلُ الذى يأكل خبز العامل بكل بساطة وسهولة، لاتكن متكبرا أمام العامل ولاتُثِر النارَ فى قلبه.

ـ أيها الإنسانُ الثريُّ، إننى أخاف عليک من دمار بيتک أمام عينَى العامل الغارقتين بالدموع والتى تكاد تُوجِد سيلا عارما يقضى عليک.

ـ يحرق صرحُک الشامخُ من برق صدر العامل الحامى.

ـ إنّ الغنىَّ لايرحَمُ العاملَ إذ إنّه فى ارتياح ورفاهية تجعله عديم الخبر من حال العامل المحزنة.

يفتح الشاعرُ بذكاوة كاملة الطريقَ للقيام أمامَ الظلم الموجود فى المجتمع بحيث يعلّم الناسَ حتى لايتوقعوا بمستقبل أحسن للمجتمع إذ إنّ الأغنياء والرأسماليين لايشعرون بما يقاسيه المزارعون والعمّال. «يعتقد فرّخىّ أنّ القوّة التى تستطيع أن تنجى الشعبَ من شقاوته إنّما تكمن فى إرادة الشعب فقط، فعلى الشعب أن يأخذ زمام الأمور ويحدّد مصيره لحياة مليئة بالاستقلال والحرّية والرخاء.» (آرين بور، ١٣٨٢ش: ٥٠٨)

مما لاشک فيه أنّ الإنسانَ الذى يواسِى الشعبَ ويتعاطف معه فى حزنه ومشقّاته، بعد قراءة هذه الأبيات يخطر بباله هذا السؤال: ماذا علينا أن نفعل؟ يجيب فرّخىّ ردّا على هذا السؤال فى المقطع التالى أى عندما يطالب بالقيام ضدّ الرأسماليين لاستعادة حقّ المزارع والعامل.

يشير الشاعرُ فى قصيدة أخرى إلى ظلم الرأسماليين والأثرياء فى حق المزارعين والعمّال قائلا:

آنچه را با کارگر سرمایـــه‌داری مـــی‌کند

با کـبوتر پنـــجه‌ی بـــاز شکاری می‌کند

مـــی‌برد از دسترنجش گنج اگر سرمایه‌دار

بـهر قتـلش از چه دیگر پافشاری مـی‌کند

سال‌ومه درانتظار قرص‌نان، شب‌تا به صبح

دیـده‌ی زارع چـرا اخـــتر شماری می‌کند

تا به کی ارباب یارب بـــرخـــلاف بندگی

چون خدایان بردهاقین‌کـــردگاری می‌کند

(المصدر نفسه: ٧٦)

ـ إنّ الرأسمالىَّ يسلب حقَّ العامل ويسطو عليه كما يسطو البازُ الجارحُ على الحمام.

ـ يحصل الرأسمالىُّ من خلال المتاعب والمشقّات التى يتحمّلها العاملُ على كنوز كثيرة، فلماذا يصبر الرأسمالىُّ على قتل العامل.

ـ تنتظر عينا العامل على مدى العام ليلا ونهارا الحصولَ على لقمة خبز.

ـ يا ربّ! إلى متى إنّ السيد أو الرئيس على خلاف العبودية يحكم كالآلهة على المزارعين.

يشبّه فرّخىّ الرأسمالىَّ بالباز الجارح، كما يشبّه العاملَ بالحَمام الذى يسطو عليه البازُ، معترضا إلى الظلم الموجود فى المجتمع سائلا: لماذا إنّ الغنىَّ الذى اكتسب أموالَه من مساعى العامل لايزال يظلم العاملَ؟ لماذا لايزال يحتاج المزارعُ إلى لقمة خبز لغده؟ ولماذا إنّ الإقطاعىَّ يحكُم المزارعين كالآلهة ويصبح صاحبَ جميع ممتلكاتهم؟

وهكذا يسأل فرّخىّ فى مكان آخر:

دستـــرنج كـــارگر را تـا به كى سرمايه‌دار

خرج عيش و نوش و اشياء تجمل مى‌كند؟

(المصدر نفسه: ٨٤)

ـ إلى متى يبدّد الرأسماليُّون والأثرياء مساعى العمّال فى لهوهم ومجونهم.

د. الدعوة إلى النضال من أجل استعادة حق المزارعين والعمّال من الرأسماليين والأثرياء:

يدعو فرّخىّ فى هذه المرحلة إلى النضال مع الرأسماليين والأغنياء وحُماتهم الذين سلبوا حقَّ العامل والمزارع. يعتقد فرّخىّ أنّ السببَ الرئيسَ للظلم الذى يعانيه الشعبُ إنّما يعود إلى الشعب أجمعين إذ إنهم لم يبذولوا أىَّ جهد للوقوف أمام الظلم ولم يمسكوا قبضةَ السيف للقضاء على الرأسماليين الظالمين فى مهدهم. فيما يلى استعراضُ إحدى قصائده التى تتناول النضالَ مع الرأسماليين، والملّاكين والإقطاعيين الذين ظلموا بحق المزارعين والعمّال:

در كف مـــردانگى شمشير مى‌بايد گرفت

حق خـود را از دهان شير مى‌بايد گرفت

تـــا كه استبداد سر در پای آزادی نهـــد

دست‌خود برقبضه‌ی شمشیرمی‌باید گرفت

حق دهقان را اگرملاک مالک گشته است

از کفش بـــی آفت تأخیر می‌باید گرفت

بهر مشتی سیر تـا کی یک جهانی گرسنه

انتقام گرسنه از سیـــر مـــی‌باید گـرفت

ـ يجب على المرء أن يكون جسورا ويأخذ فى يده الحُسام حتى يتمكّن من أخذ حقّه من فم الأسد.

ـ طالما يهيمنُ الاستبدادُ على الحرّية يتعين على المرء أن يكون شاهرَ السيف دائما.

ـ إذا سلبَ الإقطاعى حقَّ المزارع، فيجب استعادةُ حقّه على الفور.

ـ إلى متى يبقَى كلُّ العالم جوعى من أجل أن يشبع عدد قليل من الناس، فيجب أن ننتقم من الشبعان لما فعل بحق الجائع.

هـ. الدعوة إلى الثورة على الحكومة البهلوية وذلك لعدم مراعاتها حق المزارع والعامل:

يشير فرّخىّ فى هذه المرحلة إلى العامل الرئيس للظلم والجور فى المجتمع ألا وهو الحكومةُ البهلويةُ التى تُعتبر عميلةً تُفضِّل مصالح البلدان الأجنبية على مصالح شعبها. يعتقد فرّخىّ أنّ هؤلاء الخونةَ الذين يحكُمون البلدَ لايحبّون الوطنَ ولايقدّرون له أهميةً ولذلك يبيعونه بثمن بخس بل يقدّمونه بأجمعه إلى البلدان الاستعمارية متمنّين الحصولَ على رضاهم، والبقاءَ فى سُدّة الحكم. وها هنا يظهر المحبّون الحقيقون للوطن الذين يبذولون نفسَهم ونفيسَهم من أجل المحافظة على عزّة الوطن وكرامته. ويعتبر فرّخىّ من ضمن هؤلاء الذين لم يدّخروا جهدا من أجل الدفاع عن الوطن وقطع يد الأجانب وعملائهم بحيث لم يبخلوا فى بذل مُهَجِهم دون استقلال البلد وسيادته فطبعوا بدمهم طبعة الصداقة والصحة على هدفهم المنشود وسعيهم المجهود. ولذلک لُقِّب فرّخىّ بشاعر الحرّية إذ لم يستسلم أبدا للظلم والظالمين. يشير فرّخىّ مباشرة فى إحدى قصائده إلى رضاخان البهلوى معلنا أنه يبدّد مساعى الناس بجهله وحماقته بحيث يخوض فى اللعب والمجون دون أن يهتمّ بأمور الشعب. ثمّ يسأل قائلا: كيف يتسنّى للشخص الذى ينشغل

فی باریس بالترفیه واللهو والمجون أن یتذکّر المزارعَ العریانَ الفقیرَ، و کیف یمکن أن یشعر هذا الحاکمُ الغارقُ فی الملذّات بما یقاسیه العاملُ الفقیرُ. وبالتالی یشیر الشاعرُ إلی ظلم الطبقة الرأسمالیة بحق العمّال حیث یری أنّ الحلَّ الوحیدَ یکمن فی ثورة العمّال علی الرأسمالیین:

سرپرست ماکه می‌نوشد سبک رطل‌گران را

مـــی‌کند پامال شهوت دست‌رنج دیگران را

پیـــــکر عریان دهقان را در ایران یاد نارد

آن‌کـــه درپاریس‌بوسد روی‌سیمین‌پیکران‌را

شد سیــه روز جهان از لکه‌ی سرمایه داری

باید ازخون شست یکسرباختر تا خاوران‌را

انتقام کـــارگر ای کـــاش آتـــش برفروزد

تا بسوزد سربه‌سر این توده‌ی تن پروران‌را

(المصدر نفسه: ١٠٣)

ـ إنّ والینا یعاقر الخمرَ ویبدّد أموالَ الناس فی لهوه ومجونه.

ـ کیف یتسنّی لمن غَرِقَ فی تقبیل الفتیات الأجنبیات فی باریس أن یشعرَ بما یقاسیه المزارعُ الذی یفتقر إلی أبسط الحاجات الیومیة.

ـ أصبح العالَمُ من شرّ الرأسمالیین أسودَ بحیث یجب أن نغسل کافّة أنحاء الوطن من غربه إلی شرقه بالدم.

ـ حبذا الدهرُ یأخذ انتقامَ العامل بنارٍ تحرقُ جمیعَ الذین ظلموا بحقّ العمّال.

ثمّ یشیر إلی نهب بیت المال علی ید القادة البهلویین معلنا أنهم یستحقون الهلاکَ والدَّمارَ وأخیرا یهجم علی رضاخان البهلوی بحیث یعتبره رجلا عاجزا عدیمَ الإرادة:

غـــارت غـارت‌گران کردید بیت المال ملت

باید ازغیرت به غارت داداین غارت‌گران را

مادر ایران عـــقیم آمد بـــرای مـــــرد زادن

همچو زنها پیروی کن صنعت رامشگران را

نهبتم أموالَ الشعب وبيتَ المال أيما نهب، فيجب أن تُعاقَبوا على ما فعلتم من هذا النهب والسلب.

ـ أصبحت إيرانُ عقيمةً لم تعُد تلد رجلا، فعليک أن تتّبع كالنساء مهنةَ المغنّيات.

ففى قصيدة أخرى من قصائده يشير الشاعرُ إلى ظلم الحكومة البهلوية بحق الشرائح المستضعفة فى المجتمع لاسيما شريحتى المزارعين والعمّال بحيث يشبّه الحكومة البهلوية بالحيات السامة والضباع التى لايستحقّون شيئا إلا المِشنقةَ.

بـاز گويم اين سخن را گرچه گفتم بـــارها

مى‌نهند اين خائنين بر دوش ملـــت بـارها

مارهاى مـــجلسى داراى زهـرى مهلک‌اند

الحذر بــــارى از آن مجلس كه دارد مارها

دفـــع ايـــن كفتارها گـــفتار نتواند نمود

از ره كـــردار بـــــايد دفع اين كـــفتارها

مـــزد كـــار كارگر را دولـــــت ما مى‌كند

صرف جيب هرزه‌ها، ولـــگردها، بى‌كارها

از بـــراى اين هـــمه خائن بود يک دار كم

پـر كنيد اين پهن ميدان را ز چـــوب دارها

دارها چون شد به پا با دست كين بالا كشيد

بـــر ســـر آن دارها سالارها، ســـردارها

(المصدر نفسه: ١٢٠)

ـ مع أنى قلتُ هذا الكلامَ مِرارا ولكنّنى أقوله مرةً أخرى وهو أنّ هؤلاء الخونةَ يضعون على عاتق الشعب أحمالا وأوزارا ثقيلة.

ـ إنهم كالحيات يملكون سمّا مهلكا، فاحذَر منهم ومن مجالسهم المليئة بالحيات السامّة.

ـ لايمكن طردُ هذه الضِّباع بالأقوال والكلام، إنما تُطرَد هذه الضِّباع بالأعمال.

ـ تَدفَع الحكومةُ رواتبَ العمّال وحقوقَهم للعاهرات، والبطّالين والعاطلين.
ـ لاتكفِى لهم مشنقةٌ واحدة فأكثِروا من المشانق فى الميادين.
ـ وإذا نَصبتم المشانقَ احكُموا على الرؤساء والحكّام بالشَّنق، وارفعوا رؤوسهم على المَشانق.

النتيجة

بحثنا فى هذا المقال كلمتى المزارع والعامل فى أشعار فرّخىّ يزدىّ، قاصدين تبيينَ دور هاتين الكلمتين (المزارع والعامل) اللتين تشيران إلى الركنَين الركينَين من اقتصاد البلدان يعنى الصناعة والزراعة. لهذا اخترنا – بعد مطالعة ودراسة ديوان الشاعر– تسعَ قصائدَ فى هذا المجال على حسب كثرة استعمال كلمتى المزارع والعامل فيها، متوصّلين إلى النتائج التالية:

ـ تتمتّع كلمتا المزارع والعامل فى ديوان فرّخىّ بأهمية فائقة ولهذا نشاهد أنّ هاتين الكلمتين تُستعملان فى ديوانه كثيرا.

ـ انتبه فرّخىّ إلى أوضاع المزارعين والعاملين الاقتصادية، والمشقّات التى تعانى منها هاتان الشريحتان الساعيتان من المجتمع، ولهذا حاول من خلال أشعاره أن يرِى للناس الأسبابَ الرئيسةَ للمشاكل والاعوجاجات الموجودة فى حياة المزارعين والعاملين.

ـ ليست جهودُ الشاعر فى هذه الأرضية بشكل منفصل تنضمّها النظرياتُ فحسب، بل تجاوزتها لتقترنَ بكفاحاته السياسية ضدّ الحكومة البهلوية.

ـ عالجَ الشاعرُ فى هذا المجال موضوعاتٍ عديدةً من أهمّها ما يلِى: تقديرُه نشاطات هاتين الشريحتين، والكِفاح ضدّ النظام الرأسمالى، والدعوة إلى الكفاح لاستيفاء حقوق الناس المغتصبة والدعوة إلى مكافحة الحكومة البهلوية التى تُعدّ العاملَ الرئيسَ لجميع الاعوجاجات والمشاكل فى البلد.

ـ أثبتنا فى هذا المقال بُطلانَ بعض النظريات الإفراطية الموجودة حول تأثّر الشاعر بالتيارات اليسارية، كما أُثبِت أنّ انتباهَ الشاعر بقضايا إيران اليومية ولاسيما قضية المزارعين والعاملين ليس إلا بهدف تطوّر المجتمع وانتعاش الأوضاع السياسية

والاقتصادية للبلد بحيث استَخدمَ الشاعرُ فى هذا المجال جميعَ الخيارات الموجودة بأحسن وأفضل شكل ممكن حتى استُشهِد فى هذا الطريق.

المصادر والمراجع

آرين بور، يحيى. ١٣٥٢ش. از نيما تا روزگار ما. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات خاشع.

پازارگادى، علاءالدين. ١٣٨١ش. گزيده‌اى از ديوان فرّخىّ يزدى. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات رهنما. .

زرين كوب، حميد. ١٣٥٨ش. چشم‌انداز شعر نو فارسى. تهران: انتشارات توس.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٦٣ش. شعر بى دروغ، شعر بى نقاب. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات جاويدان.

سبانلو، محمد على. ١٣٦٩ش. چهار شاعر آزادى. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات شقايق.

ــــــــــــــ. ١٣٧٥ش. شهر شعر فرّخىّ. الطبعة الأولى. تهران: حيدرى.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٣٥٩ش. ادوار شعر فارسى از مشروطيت تا سقوط سلطنت. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات توس.

محمدى؛ حسنعلى. ١٣٧٥ش. شعر معاصر ايران از بهار تا شهريار. الطبعة الثالثة. تهران: انتشارات ارغنون.

محمود، محمود. ١٣٦٧ش. تاريخ روابط سياسى ايران و انگليس در قرن ١٩. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات اقبال.

مدنى، سيد جلال الدين. ١٣٦١ش. تاريخ سياسى معاصر ايران. الطبعة الأولى. تهران: دفتر انتشارات اسلامى.